

ELIANA PINESCHI DE OLIVEIRA

A Questão do Deus e do Humanismo em
The Royal Hunt Of The Sun, Equus e Amadeus
de Peter Shaffer

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, para a obtenção do Grau de Mestre em Letras na Área de Literaturas de Língua Inglesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sigrid Paula M.L.S. Renaux

CURITIBA
1990

Ao

Leonardo, Juliana e Mariana

AGRADECIMENTOS

Ao expressar minha gratidão àqueles que contribuíram para a conclusão desta dissertação, ocorre-me o receio de omitir alguém. Assim, começo por agradecer aos que porventura não forem mencionados. A seguir, meu reconhecimento e respeito

à Prof. Dra. Sigrid Paula M. L. S. Renaux pelo constante apoio e orientação que fizeram com que acreditasse e perseverasse no desenvolvimento deste estudo;

à Prof. Dra. Anna Stegh Camati pela cooperação na leitura final deste trabalho;

à Aymara F. Ribas, pela gentil assistência na organização das referências bibliográficas;

aos amigos Dalva, Prof. Romeu, Naotake, Cristina, Cláudia e Oscar pelo afetuoso estímulo;

à minha mãe, pai, à Ana Maria e Ronaldo, pelo inestimável apoio logístico;

ao Henrique, companheiro de todas as horas, pelo carinhoso tudo.

SUMARIO

	RESUMO	5
	SUMMARY	7
1	INTRODUÇÃO	9
2	THE ROYAL HUNT OF THE SUN	20
3	EQUUS	64
4	AMADEUS	96
5	CONCLUSÃO	142
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157
	OBRAS CONSULTADAS	159

RESUMO

Esta dissertação tem como propósito uma abordagem ampla e profunda de três grandes obras do dramaturgo inglês Peter Shaffer - *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus* e *Amadeus*, através de uma análise minuciosa, que permita levantar nos textos os elementos reveladores da carga cultural, dramática e situacional do autor, a fim de que se verifique que sua obra, sob diversificada forma dramática, porém com uma temática recorrente, traduz o drama moderno procedente da nova ordem social e que apresenta a revalorização do Humanismo e o reencontro com o deus - a fé - como alternativa para o preenchimento do vácuo existencial em que vive o homem contemporâneo.

Na *Introdução*, discorremos, primeiramente, sobre a polémica gerada pela crítica em torno da variedade de técnicas teatrais empregadas pelo autor e apresentamos um esboço biográfico com os dados mais significativos de sua vida e produção dramática, que configuram a relevância da posição ocupada pelo autor no drama atual. A seguir, apresentamos os pressupostos teóricos que nos conduziram à escolha do modelo analítico de Thomas E. Porter, que se alicerça na relação íntima entre drama e cultura - o "dramatic milieu" como denomina seu mentor, aliado às idéias desenvolvidas pelo crítico literário George Lukács a respeito do que convencionou ser o drama moderno - o novo drama proveniente das dimensões sociais determinadas pelo advento da sociedade moderna.

Em *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus* e *Amadeus*, quando fazemos o exame em separado destas obras, averiguou-se que:

- as três obras revelam o partilhar recíproco do autor e público com o meio comum em que estão inseridos e, principalmente, a influência que este último exerce na composição da obra;
- esta influência circunstancial - o "dramatic milieu", que a fim de facilitar o estudo estruturou-se em três grandes áreas, está evidenciada nas três peças da seguinte forma:
 - . no uso irrestrito que o autor faz de sua bagagem cultural, traduzido nos "motifs" e imagens consagrados pela tradição ocidental - mitos, lendas, histórias, rituais, símbolos, valores - que têm presença marcante nos dramas apreciados,
 - . no variado emprego de convenções e recursos do Drama, desde aqueles que remontam aos primórdios de seu aparecimento até as tendências mais recentes,
 - . na contemporaneidade de sua expressão, tanto em forma quanto em conteúdo, da conjuntura sócio, política e cultural imediata a que está circunscrito;

- ao refletir o circunstancial acima mencionado, estas obras retratam o drama moderno emanado da nova organização social determinada pela ascensão da classe burguesa;
- o autor denota grande versatilidade ao empregar diversas técnicas dramáticas, adequando-as aos seus textos;
- apesar do uso múltiplo da herança dramática, há uma temática recorrente a perpassar as obras, que trata da problemática do homem moderno de dar significado à sua existência, refletida na sua incapacidade e antagônica necessidade de relações com o outro e com um deus;
- no repetir desta temática, e nas formas de sua colocação, está embutida a proposta do artista de redescoberta e restauração dos valores humanísticos e da fé, como resposta para a angústia existencial do homem moderno.

Na Conclusão, demonstramos, por meio da convergência das três obras sob os aspectos acima assinalados, como a dramaturgia shafferiana, que tem patenteada sua importância no drama contemporâneo, configura o drama moderno teorizado por Lukács, com uma firme proposição a favor do Humanismo e da fé em um deus como opção para a instabilidade da existência humana.

SUMMARY

The purpose of the present dissertation is an ample and deep approach of three major works of the British playwright Peter Shaffer - *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus*, and *Amadeus*, through a thorough analysis which will enable to detect, in the texts, the author's revealing cultural, dramatic and situational elements, showing that his work, under different dramatic forms but nevertheless pervaded by a recurring theme, depicts the modern drama which comes from the new social order and which revalues Humanism and the encounter with the god - Faith - as an alternative for the fulfilment of contemporary Man's existential void.

In the Introduction we discuss, firstly, the argument of critics over the variety of theatrical techniques employed by the author and we present a biographical outline containing the most significant facts in his life and his dramatic works, confirming his position in current drama. Next, we present the theoretical assumptions which led us to choose Thomas E. Porter's analytical model, based upon the intimate relationship between drama and culture - the "dramatic milieu" as called by its mentor, plus literary critic George Lukács' ideas concerning modern drama - the drama deriving from social dimensions determined by modern society.

Examining Shaffer's works *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus*, and *Amadeus* separately, we realized that:

- the three works show the author's and the audience mutual involvement with the common milieu in which they belong and, especially, the influence the latter has over the work's composition;

- such circumstantial influence - the "dramatic milieu", which in order to render the study easier was structured upon three large areas - can be seen in the three plays as follows:

- . the unrestricted way the author uses his culture, shown through the "motifs" and images acclaimed by the western tradition - myths, legends, stories, rituals, symbols, values - strongly present in the studied plays,

- . the extensive use of dramatic conventions and devices, ranging from the earliest to the most recent trends,

- . the contemporariness of its expression, concerning both form and meaning, of the immediate cultural and socio-political circumstances;

- reflecting on the above, these works depict the modern

drama which originates from the new social organization determined by the rise of the bourgeoisie class;

- the author shows great versatility in using different dramatic techniques, adjusting them to his texts;

- in spite of the dramatic heritage's multiple use, there is a recurring theme throughout the works, pertaining to modern Man's struggle to give life some meaning, shown in his incapacity and antagonic need to relate to others and to a god;

- as he repeats this subject-matter, and according to the way he puts it, the artist proposes a rediscovery and a restoration of humanistic values and of faith, as answer to modern Man's existential anguish.

In the Conclusion we demonstrate, having studied the three works under the above mentioned aspects, how Shaffer's dramaturgy, the importance of which is confirmed in contemporary drama, projects Lukács' modern drama, with a strong proposition in favour of Humanism and faith in a god as an alternative to the instability of human existence.

1 INTRODUÇÃO

A obra de Peter Shaffer, indiferente à forma dramática que empreste, espelha o drama moderno, no sentido lato que este termo confere, como o drama advindo da nova organização social - o drama da sociedade burguesa, que é fortemente determinado pelo contexto e cujo centro vital reside na questão da realização e manutenção da integridade do indivíduo.

Obras como *Five Finger Exercise*, *Black Comedy*, *Shrivings*, *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus*, *Lettice and Lovage*, não citando as demais, atestam a variedade de convenções do domínio teatral de que Shaffer faz uso, e que terminou por originar, simultânea e conseqüentemente, grande controvérsia por parte da crítica. Na introdução de *File on Shaffer*, Simon TRUSSLER aborda esses dois aspectos ao comentar :

Yet he remains one of our very few dramatists able to command with assurance "all" the resources of the stage, with an almost Elizabethan feeling for the impact - and the relevance - of the visual dimension of theatre. As the range of views represented in this volume reminds us, he arouses fiercely conflicting passions from the critics - and as his own writings assembled here demonstrate, he is highly articulated about his own intentions and the craftsmanship with which he gives them shape¹.

A dimensão que essa polêmica por parte dos críticos adquiriu, pode ser ilustrada pela afirmação nada lisonjeira de John Russel TAYLOR de que " the most interesting quality of his work is its impersonality.", que John ELSOM cita e responde de forma contundente, em *Contemporary Dramatists* :

" This back-handed compliment under-rates the continuity of Shaffer's style, which persists despite the many external variations."²

Contudo, a discussão suscitada pela dramaturgia shafferiana, além de enriquecer o estudo de suas obras, torna evidente sua atualidade e importância no cenário teatral contemporâneo. Ao nosso ver, quem coloca o assunto de modo definitivo é o próprio autor, ao declarar :

I am beginning to be uneasy about a climate of belief that makes me feel a slight guilt because I want to do many different kinds of things in the theatre. Just as I worked deliberately in the deadened convention of week-end-cottage naturalism in *Five Finger Exercise* (...), so I want to work in other conventions and forms that attract me
...³

E TRUSSLER, ao encerrar sua introdução, confirma a inegável contribuição da obra de Shaffer ao teatro de nosso século, concluindo que :

He expresses, interestingly, a liking for the term "playwright" whose very spelling stresses that the dramatist is a "maker" rather than just a writer of plays; and it is in this sense that Shaffer himself has made a distinctive contribution to the contemporary theatre. (p. 6)

Em nosso entender, essa versatilidade de Shaffer pode ser compreendida, em parte, se observarmos sua história de vida. Natural de Liverpool, Grã-Bretanha, 1926, Shaffer, antes de definir-se como dramaturgo, teve ocupações diversas. Durante a guerra, optou pelo trabalho nas minas de carvão e, após esse período, graduou-se em História no Trinity College, Cambridge. Ao mudar para os Estados Unidos, empregou-se na New York Public Library e na Doubleday Bookshop, sendo dessa época sua primeira produção para o teatro - *The Salt Land*. De volta a Londres, tornou-se assistente de produção da editora de música Boosey & Hawkes, de onde saiu em 1955, segundo suas palavras, "to try to write with a £ 5 a week support from my father."⁴ Foi também crítico literário da revista *Truth* e crítico musical da *Time and Tide*. Escreveu peças para rádio e televisão, mas seu primeiro sucesso teatral ocorreu apenas em 1958, com *Five Finger Exercise*, pelo qual foi agraciado com o Evening Standard Drama Award e o New York Drama Critic's Circle Award. Seguiram *The Private Ear*, *The Public Eye*, *Black Comedy*, *White Liars*, *The Marry Roosters* Panto, *The Royal Hunt of the Sun* e *The Battle of Shrivings*. Em 1975, recebeu o Tony Award for the Best Play e novamente o New York Drama Circle Award com *Equus*, sendo premiado, em 1979, com o Evening Standard Drama Award e o London Theatre Critic's Award por *Amadeus*. *Yonadab*, em 1985, teve uma curta temporada no National Theatre e *Lettice and Lovage* estreou, em 1987, no Globe Theatre.

Patenteada a posição ocupada por Peter Shaffer no teatro atual, esta dissertação pretende demonstrar que as peças de Peter Shaffer, sob feições diversas, mantêm características

intrínsecas do drama moderno e têm como temática recorrente a defesa da preservação da substância do Humanismo, dos valores existenciais essenciais do ser humano, tão corroídos pela sociedade do nosso século. Sobressaem-se, entre suas colocações, a ausência de emoções místico-religiosas que o homem contemporâneo enfrenta na resolução dessa problemática : o questionamento do deus e a conflitante necessidade do ser humano de ter algo a que reverenciar.

Das obras de Peter Shaffer, selecionamos as peças *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus* e *Amadeus* por considerarmos que formam um todo coeso, que permite uma análise em profundidade da colocação pretendida. As demais, ainda que pudessem se ajustar a tal abordagem, serão mencionadas se necessário, não integrando o escopo formal a ser analisado.

O drama de Shaffer, além das referidas premiações recebidas por parte da crítica especializada, foi alvo de interesse também para a elaboração de artigos, livros, edições críticas e teses, que em muito contribuíram para este estudo. O que confere singularidade e relevância à elaboração deste trabalho, contudo, é a tentativa de concentração dos principais aspectos abordados nestes estudos, acrescidos de outros por nós levantados, na intenção de se desenvolver uma análise globalizada das obras, fundamentada na relação bi-unívoca entre o meio e a obra, que sirva de sustentáculo para as conclusões acima propostas.

Em *Myth and Modern American Drama*⁵, Thomas E. PORTER, tendo por pressuposto a significativa relação entre drama e cultura, examina o drama americano moderno à luz do que denomina "cultural milieu", comprovando a estreita correspondên-

cia do que convencionamos de "dramatic milieu" - a atmosfera na qual o dramaturgo compõe - e sua produção dramática.

Segundo Porter, o dramaturgo compartilha do mesmo ambiente de seu público e é essa bagagem comum de vida que torna possível a comunicação entre ambos. O "dramatic milieu" compreende, então, os seguintes aspectos: a herança da cultura ocidental, a tradição dramática legada ao autor por seus predecessores e a situação cultural imediata.

Esta tese encontra-se, em essência, confirmada e fortalecida pela afirmação de T. S. ELIOT no ensaio *Tradition and The Individual Talent* quando, ainda que faça a ressalva de que a tradição não é herdada mas adquirida, também considera os três elementos constitutivos do "dramatic milieu" como as matrizes do poeta para a criação da obra:

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labor. It involves, in the first place, the historical sense (...) and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is the sense of the timeless as well as of the timeless and the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer more acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity.⁶

A divisão das áreas de estudo que Porter adotou em sua análise obedece à mesma classificação dos elementos que compõem o "dramatic milieu". A primeira dessas áreas, a herança da cultura ocidental, refere-se aos "motifs" e imagens convencionais consignados pela tradição. Mitos, lendas, rituais, símbolos, valores, atitudes formam a matéria da qual o artista forja sua obra, moldando-os e fundindo-os aos propósitos de sua criação.

Outra área, as formas dramáticas tradicionais, compreende os padrões estabelecidos convencionalmente para esse gênero literário, como a divisão em tragédia e comédia e os recursos dramáticos herdados pelo autor. Esses padrões, embora tenham sofrido transformações, moldando-se à época, cultura e mesmo ao autor, têm suas linhas mestras preservadas no drama ocidental e funcionam como ponto de partida para o dramaturgo.

Por último, temos o que Porter convencionou de situação cultural imediata, que seria a compreensão do passado à luz da conjuntura do presente. Uma vez mais, T.S. ELIOT corrobora a posição de Porter ao colocar a questão com maestria :

The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the WHOLE existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. (p. 15)

Tendo em vista a propriedade do método de Porter à aná-

lise pretendida, suas áreas de estudo servirão de estrutura para o exame das peças. Esclarecemos, no entanto, que esse modelo será empregado de maneira flexível, sem caráter dogmático, adequando-se sua aplicação ao atendimento dos objetivos propostos. Cumpre salientar também que, sendo as áreas de estudo partes inter-relacionadas de um todo, seus limites possuem certa elasticidade, podendo ocorrer coincidência de elementos quando abordadas.

Além disso, a integrar o enunciado do propósito deste trabalho, consta a referência de que a obra de Peter Shaffer reflete o drama moderno. Para a fundamentação desta asserção, lançaremos mão da teoria levantada por George LUKÁCS no ensaio *The Sociology of Modern Drama*.⁷ Ainda que a publicação deste texto date de 1914, é surpreendente sua atualidade ao antever características do drama deste século, tanto de forma quanto de conteúdo, que em muito se ajustam ao teatro contemporâneo, em particular ao de Shaffer.

Nesse ensaio, Lukács afirma que o drama moderno é burguês, historicista e, acima de tudo, o drama do individualismo. Burguês, por tratar-se de um drama imbuído de novas dimensões sociais, resultante do conflito aberto de classes, sua luta por poder e liberdade, na intenção de expressar seus padrões de pensamento. Esse drama novo, como denomina Lukács, reflete os problemas decorrentes de um novo modo de vida onde prevalecem as formas econômico-sociais determinadas pela burguesia. Desta perspectiva sociológica decorrem outras duas características: a historicidade e o individualismo.

Embora possam parecer conflitantes, historicidade e individualismo são paralelos e não excludentes. A uniformização

da vida moderna, o racionalismo, o capitalismo, a desassociação da personalidade na metodologia científica, a impessoalidade nas relações humanas, entre outros fatores, fizeram com que o homem desenvolvesse visões de vida e de mundo sob uma ótica essencialmente objetiva, onde aspectos humanísticos têm pouca ou nenhuma participação. Esta circunstancialidade teve sua influência de tal forma ampliada, que conquistou seu espaço como elemento dramático indispensável à construção do drama moderno.

A historicidade expressa no contexto dramático opõe-se o individualismo, entendido este como teoria social que favorece a livre ação e a total liberdade de crença dos indivíduos. É importante ressaltar que não se trata de um drama do indivíduo, como na Renascença, mas do individualismo sob um novo estilo, determinado pelo deslocamento nas relações de liberdade e restrição ocorrido na sociedade moderna. Trata-se do drama da realização da personalidade, do resgate de sua integridade subjugada pelas pressões do contexto social.

No universo de valores absolutos do drama antigo, a argumentação era conduzida de modo a nos posicionar perante o herói trágico, devendo nossa emoção oscilar entre a compaixão e o terror, responsabilizando ou não o protagonista por seus feitos e conseqüências deles advindas. O drama moderno, todavia, apresenta uma argumentação de natureza distinta. Nele o homem, liberto da inquestionabilidade dos valores e paradoxalmente inseguro devido ao relativismo de seu código moral, introduz uma nova determinante à sua dialética: o julgamento de valores. É o confronto de ideologias, não apenas o conflito de paixões, como aponta Lukács, que faz com que o novo

drama tenha no equilíbrio de argumentação um aspecto estilístico indispensável para sua realização.

Lukács propõe ainda que, decorrente desse cenário, o drama moderno é também o drama do "milieu", pois somente com a exaltação de sua significância, tanto a historicidade como o individualismo alçaram o status de elemento dramático.

Após as considerações acima acerca da teoria de Lukács a respeito do drama moderno, podemos constatar que a concepção de "cultural milieu" de Porter, anteriormente apresentada, bem como sua convicção na estreita correspondência entre o "dramatic milieu" e a produção do dramaturgo, em muito coincide com o que Lukács entende como situação social e seu papel preponderante no processo de criação do drama. Assim sendo, a proposição destes autores, expostas nos textos mencionados, funcionarão como principais pilares a alicerçar o desenvolvimento deste trabalho. Porém, em virtude da inegável complexidade e diversidade da tradição cultural literária, do drama em particular, e a fim de possibilitar a este estudo a dimensão necessária a uma compreensão mais profunda e abrangente, também serão levadas em consideração, quando pertinentes, colocações teóricas e críticas de autores como Brecht, Artaud, Rosenfeld, Frazer, Esslin, Kennedy, entre outros.

Após a introdução e a colocação dos pressupostos teóricos, passaremos à análise, em separado, das três peças escolhidas - *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus* e *Amadeus*, que integrarão os diferentes capítulos deste estudo. Cada capítulo será introduzido por um breve resumo da peça, passando-se, então, ao exame propriamente dito da mesma, de acordo com as

áreas de estudo propostas por Porter: herança da cultura ocidental, as formas dramáticas tradicionais e a situação cultural imediata. É quando da abordagem da obra sob este último aspecto que faremos uso da teoria de Lukács, que será aproveitada ainda como base para concluir-se cada capítulo.

É nosso intuito nortear esta dissertação de forma que, em sua conclusão final, possamos verificar que a dramaturgia de Peter Shaffer, notadamente nas obras em estudo, retrata o drama moderno - revestido de novas dimensões sociais e teorizado por Lukács -, advogando, em argumentações indiscutivelmente lúcidas, embora conflituosas, um posicionamento a favor da relevância dos valores humanos e da paradoxal necessidade da procura de um deus que preencha o vazio da racionalidade da existência humana.

NOTAS

- 1 TRUSSLER, Simon. General Editor's Introduction. In : _____ ; PAGE, Malcom (eds.) *File on Shaffer*. London ; New York: Methuen, 1987. p. 6.
- 2 TAYLOR, John R. ; ELSOM, John. Peter Shaffer. In: VINSON, James (ed.) *Contemporary Dramatists*. London: Macmillan, 1982. p. 712.
- 3 SHAFFER, Peter. The Writer and His Work. In : TRUSSLER, Simon ; PAGE, Malcom. p. 80-1.
- 4 SHAFFER, Peter. In : KERENSKY, Oleg. *The New British Drama*. London: Hamish Hamilton, 1977. p. 31.
- 5 PORTER, Thomas E. *Myth and Modern American Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1969. p. 12.

- 6 ELIOT, T.S. Tradition and the Individual Talent. In :
_____. **Selected Essays**. London: Faber and Faber, 1976.
p. 14.
- 7 LUKACS, George. The Sociology of Modern Drama. In :
BENTLEY, Eric (ed.) **The Theory of the Modern Stage**.
Harmondsworth: Penguin Books, 1986. p. 425-50.

2 THE ROYAL HUNT OF THE SUN

The Royal Hunt of the Sun' foi encenada, primeiramente, pelo National Theatre, no Chichester Festival, em 1964 e, a seguir, transferida para o Old Vic. Estreou pela primeira vez em New York em outubro do ano seguinte; em 1969, sob a direção de Irving Lerner surgiu sua versão cinematográfica e, em 1977, tornou-se libreto de uma ópera musicada por Iain Hamilton, estreando no English National Opera, do London Coliseum.

É uma tentativa mais ambiciosa do que os trabalhos anteriores de Shaffer de explorar o tema das diferentes posturas do homem face à vida e à morte, buscando efetivar no palco, de maneira arrojada, o que denomina, nas notas do autor que antecedem o texto, de " "total" theatre, involving not only words but rites, mimes, masks and magics." (p. 8) Nesta peça, Shaffer conta-nos a inquietante história da expedição espanhola do século XVI ao Peru para subjugar os índios, estabelecer a coroa da Espanha e, de acordo com a personagem Frei Vicente de Valverde, " (...) take from them (os indígenas) what they don't value, and give them instead the priceless mercy of heaven." (p. 17) - convertê-los à fé cristã.

Num universo restrito, trata-se do arrazoadado de duas grandes e diferentes civilizações. O foco central, e aquele

que lhe confere a dimensão universal, reside no confronto pessoal entre Francisco Pizarro, comandante da tropa espanhola, e Atahualpa, deus e imperador da nação inca.

Após a prisão de Atahualpa e o massacre dos homens que o acompanhavam, a armada de Pizarro, recrutada sem critérios no Panamá, impacienta-se para apossar-se do ouro prometido. A maneira que Pizarro encontra para solucionar esta situação é estabelecer um acordo com Atahualpa, sua liberdade em troca do ouro peruano.

Durante o processo de coleta do ouro, entretanto, Pizarro e Atahualpa, apesar da inimizade natural determinada pela relação conquistador-conquistado, aproximam-se, e um laço incomum passa a uni-los. A situação dramática atinge, então, o seu clímax, pois Pizarro, homem cético e categórico do primeiro momento, depara-se com dúvidas e questionamentos a respeito do destino que escolhera para Atahualpa. Ele vê-se tripudiado pela situação que pensara dominar, ao ter que fazer sua escolha: libertar o imperador e, conseqüentemente, assistir à matança de seus homens ou descumprir o trato, trair Atahualpa, permitindo que o matem.

A solução paliativa que encontra Pizarro é proclamar Atahualpa livre mas declará-lo hóspede de seu exército em nome do bem-estar da Espanha. Este estratagema, ainda que ardiloso, não consegue sustentação por muito tempo devido ao clima de insegurança entre os espanhóis, que exigem de Pizarro o sacrifício do chefe inca.

Confiante de seu renascer ao raiar do deus sol - seu pai, Atahualpa antecipa-se em favor de Pizarro, propondo, imperturbável em sua convicção, sua morte como desfecho para

o impasse. Atahualpa é condenado após um julgamento sumário, obrigado a professar a fé cristã e garroteado. O despertar do sol, no entanto, não desadormece Atahualpa, seu corpo permanece inerte e Pizarro, cuja descrença fora vagarosamente minada pela fé inabalável de Atahualpa, sente-se traído pela fé novata e entrega-se ao desespero da agora insuportável incredulidade.

Seguindo a orientação da estrutura de análise dada pelas áreas de estudo apresentada por PORTER², como fonte para *The Royal Hunt of the Sun*, Shaffer utilizou-se do clássico do século XIX *The Conquest of Peru*, de William PRESCOTT³, que, mais do que um minucioso compêndio da história peruana, trata-se de uma narrativa apaixonada e tocante da civilização inca, sua queda e o período subsequente de dominação espanhola.

Restringindo a ação de sua peça ao episódio da conquista do Peru, Shaffer procurou observar tanto quanto possível a exposição de Prescott, tendo o cuidado de preservar, o que muito enriquece a obra, o colorido dos detalhes daquela surpreendente civilização, principalmente os que se referem à sua avançada organização política, econômica e social.

A elaboração das personagens principais, Pizarro e Atahualpa, foi feita em essência com as características dadas pelo historiador. Percebe-se que Shaffer cria somente quando tal aspecto favorece, intensifica ou confere verossimilhança ao clima dramático almejado. O Pizarro de Shaffer possui a mesma fisionomia do de Prescott, de soldado habilitado e destemido, líder eloquente e ciente de sua força, conhecedor dos anseios e frustrações de seus comandados, obsti-

nado e tenaz na busca de sua meta. Distancia-se, mas não de todo, na progressiva sensibilidade que adquire graças à influência de Atahualpa, em sua lenta transformação, embora Prescott, por vezes, indicie uma certa ambigüidade quanto ao caráter frio e intocável do líder espanhol. Apesar de incomplacente no que diz respeito à reponsabilidade de Pizarro nos desvarios cometidos contra os incas e seu chefe, PRESCOTT menciona "... visible repugnancia en sacrificar a su prisionero" (p. 301) e "... del afecto que le inspiraba su cativo" (p. 309), ao discorrer sobre a participação de Pizarro em levar Atahualpa a julgamento.

Quanto a Atahualpa, Shaffer mantém uma vez mais os caracteres fundamentais dos comentários e descrições da obra histórica: guerreiro valente e belicoso, monarca majestoso nas suas atitudes com seus súditos, ambicioso e zeloso de sua condição de rei e filho de deus e, acima de tudo, com a postura imperturbável dos educados para o exercício da soberania e poder, mesmo face a situações adversas como a injusta condenação à morte. Prescott justifica a serenidade com que Atahualpa enfrenta seu martírio pela altivez e resignação de caráter; Shaffer configura o encanto da personagem criada ao acrescentar às razões de Prescott a fé de Atahualpa em sua ressurreição e seu afeto por Pizarro.

A trama de Shaffer também é bastante próxima à histórica, naturalmente mais elástica por sua natureza artística quanto ao rigor das datas, à participação de novas personagens e ao enredo, como o aceleração do processo de derretimento do ouro e a presença de De Soto em Cajamarca, de volta de Cuzco, presenciando a morte de Atahualpa. Há, todavia, um

deslocamento maior da fonte no incidente da morte de Huascar, irmão de Atahualpa e legítimo herdeiro de todo o império. A história, presa à fidedignidade dos fatos e documentos, conta que Huascar foi mandado assassinar por seu irmão quando este já se encontrava cativo dos espanhóis, tendo sua execução ordenada devido ao temor de Atahualpa de que Huascar, homem de têmpera mais flexível, se aliasse aos conquistadores. Aproveitando-se da liberdade de criação, Shaffer coloca esse episódio como anterior à captura de Atahualpa e faz com que este a debite à inabilidade do irmão para governar, à obediência à vontade divina e, finalmente, ao receio de vingança de seus partidários.

Se, a exemplo de outros autores, Shaffer alinhava sua trama na história, é em cima da tradição cultural ocidental que engendra o conflito conjuntural entre a civilização inca, dita primitiva e pagã, e a européia cristã. Ao leitor ou espectador é dado presenciar o confronto entre essas culturas, a priori sem identidades. Valores, instituições, costumes, crenças, mitos e rituais são expostos através das personagens incas e espanholas. É quando Shaffer exercita sua habilidade em arquitetar argumentações consistentes para lados opostos, através de comentários ocasionais, aparentemente não intencionais, e por meio de verdadeiras contendas verbais.

É assim que Frei Vicente de Valverde, membro da severa ordem dominicana que acompanhou portugueses e espanhóis em suas colônias, expressa a visão católico-cristã de então ao chamar os homens de Pizarro de caçadores a serviço de um único e verdadeiro Deus e ao considerar-se resposta para todos os mistérios. A extensão do uso que a Igreja Católica e a Co-

roa Espanhola fazem do nome de Deus fica evidente no diálogo que antecede o genocídio inca:

Atahualpa: Ware you ! You will kill my people;
you make them slaves. By what power?

Valverde: By this (He offers a Bible). The Word
of God. (p. 49)

Essa perspectiva então vigente na Europa da existência de um único e verdadeiro Deus é confirmada por outra personagem, Hernando de Soto, homem de lealdade inquestionável a seus valores, que consola o jovem Martin dos horrores praticados, dizendo: "My constant thought is: I must be winter for Our Lord to be spring." (p. 52)

A ganância dos espanhóis é ressaltada pelo capitão veneziano Pedro de Candia, quando os questiona como homens presos a missões, incapazes de se verem como os ladrões que de fato são. No mesmo diálogo, Estete prega a importância da lealdade incondicional ao rei. A pobreza, a injustiça sócio-econômica, naturais à sociedade européia e desconhecidas pelos incas, são introduzidas a Atahualpa por Young Martin.

Se as facetas do mundo europeu são mostradas em observações esparsas, da mesma maneira é vislumbrado o horizonte inca. A grandeza do império e a superioridade de seu soberano são assinaladas logo no primeiro contato de Pizarro com o embaixador inca: " Holy Atahualpa, Inca of the earth and sky. His kingdom is the widest in the world". A avidez de Atahualpa de poder e extensão de seus domínios fica patente na sequência desta mesma fala: "But Atahualpa wanted all.", bem como é explicitado o deus venerado: " The sun is

God, Atahualpa is his child, sent to shine on us for a few years of life." (p. 25)

As bases harmônicas em que se fundamentava esta civilização nativa são dadas pelo seu Headman aos surpresos espanhóis e complementadas ao público por Atahualpa: a tranqüila submissão ao trabalho, a justa divisão de terras e a idade em que cada indivíduo é introduzido nas mesmas, o momento de se constituir família, a aposentadoria aos cinquenta anos, a aplicação da lei e a forma de administração e controle do imenso império, a reverência e respeito que os servos de Atahualpa lhe dedicavam. (p. 31-2)

E', porém, por meio do confronto de idéias, valores e crenças que o quadro de ambas as civilizações se completa, é debatido e aprofundado. Este debate começa formalmente com a inquirição de Frei Valverde a seu par Villac Umu e prolonga-se com a participação de Atahualpa e Frei Marcos de Nizza, um franciscano intelectualmente mais desenvolvido do que Valverde. São assim colocadas e discutidas questões como a veracidade de Atahualpa ser filho do deus sol, e de Cristo, filho de um espírito invisível; a comunhão como um ato antropofágico; a impotência de Cristo, filho de Deus, em seu calvário e morte; a natureza do pecado; a dependência entre os homens e, finalmente, o amor, que De Nizza afirma ser algo desconhecido pelos incas devido à sociedade altamente estruturada em que vivem, onde não existe a liberdade de escolha.

O mesmo Frei De Nizza é quem, contrário às diretrizes de pobreza e humildade de sua ordem, advoga, na cena seguinte, o estranho direito do ser humano à fome, justificando-o como aquilo que dá significado à vida e faz com que o homem

conheça a felicidade. A desigualdade entre os homens é defendida como um dom divino e a vontade como um direito de nascença.

Estas contraposições tornam-se mais dramáticas quando os contendores não são mais conquistados e conquistadores, mas situam-se apenas entre os últimos. Ao conjecturar a morte de Atahualpa com Frei De Nizza e Valverde, Pizarro, embora consciente de sua limitação para decidir, refuta veementemente os argumentos com que os dois pretendem convencê-lo. Frei Valverde, de uma simplicidade campônia, discute a questão em termos de qualidade de seres humanos, cristãos superiores a selvagens, e de quantidade, um inca contra cento e setenta e sete fiéis, e alega, por último, que Atahualpa é o mal contra o bem. A ele, Pizarro responde que vidas não são passíveis de mensuração e, ao argumento de que o soberano inca é um usurpador por exigir que seus servos lhe beijem a mão, fonte de suas vidas, contesta apontando que Frei Valverde procede da mesma maneira e que os padres se julgam portadores do poder de abençoar homens que irão ceifar vidas.

Já De Nizza fundamenta sua posição favorável à execução de Atahualpa apoiando-se numa visão pragmática do mundo, dizendo que aquele é um país que castra seus habitantes, destituídos da livre escolha. O general espanhol rebate com a acusação de que os cristãos são homens infelizes e odiosos, estabelecendo o paralelo entre o Deus da Europa, cheio de morte e sangue, e a harmonia reinante no império inca, no qual não há lugar para a esperança e o desespero; sem a oportunidade de escolha, mas livre do fantasma da fome e da ilusão do amanhã melhor. Coloca em xeque a tão propalada caridade cristã

ao questionar a idéia de que, para garantir a salvação de sua alma, tenha que condenar outro ser humano à morte, ao que De Nizza, imbatível, responde: "To save love in the world you must kill lovelessness." (p. 83)

Diego, comandante da cavalaria, também não dá trégua a Pizarro, exigindo o sacrifício de Atahualpa e, ao professar sua lealdade, Pizarro o interpela considerando que antes de tudo ele, Diego, é um homem capaz de sentir uma diversidade de sentimentos distintos, não um escravo de um único líder, uma só causa.

No diálogo que trava com Young Martin, Ato 2, cena XI, sobre a possível ressurreição de Atahualpa, Pizarro requer de seu pajem a solidez de sua crença no dogma da fé cristã da ressurreição de Cristo:

Young Martin: How can a man die, then get up and walk away ?

Pizarro: Let's hear your creed, boy. " I believe in Jesus Crist, the Son of God, that He suffered under Pontius Pilate, was crucified, dead and buried" ... and what ?

Young Martin: Sir ?

Pizarro: What ?

Young Martin: "He descended into Hell, and on the third day He rose from the dead ..."
(p. 85)

Ao pressuposto católico-cristão de que apenas a Cristo foi reservado o poder da ressurreição, Pizarro indaga a si mesmo e a Young Martin o porquê desta exclusividade e da impossibilidade de ser efetivada por outros deuses.

Se as diferenças entre as civilizações inca e espanhola são flagrantes no que tange à organização política, econômica e social, levando ao pensamento de uma incompatibilidade total, é da religião e rituais, suas estruturas míticas, que emerge a convergência entre as duas, confirmando a idéia de que " (...) myth is ubiquitous in time as well as place (...) " ⁴

Tanto a religião católica quanto a incaica são mono-teístas; a primeira cultuando uma entidade invisível, a outra depositando no sol a personificação de seu deus. Ambas acreditam que seus deuses enviaram seus filhos à terra, feito homens, diferindo no aspecto de que o Catolicismo professa a vinda de um único filho, Cristo, enquanto a fé incaica cria que, sucessiva e ininterruptamente, o deus sol enviava seus filhos por alguns anos de vida. Uma certa similaridade, no entanto, pode mesmo assim ser estabelecida se se levar em conta que uma linha sequencial de profetas, que não eram filhos de Deus, mas eram por Ele ungidos, foi enviada para anunciar e preparar o rebanho para a vinda do último e definitivo Messias.

As semelhanças do Atahualpa de Shaffer com a figura de Cristo vão além: sua concepção lembra a de Cristo quando, no Ato 1, cena IV, o Chief proclama: "He needs no wedded mother. He is God." (p. 25) Atahualpa também é julgado e injustamente condenado à morte aos 33 anos, e seu sacrifício é feito por amor; o de Cristo por amor à humanidade, o seu por Pizarro. Também a idéia do retorno à companhia do pai celestial após a morte é comum a ambos, sendo necessário assinalar que a não ressurreição de Atahualpa havia sido profetizada:

"Remember the prophecy !", adverte Challcuchima, "The twelfth Lord of the Four Quarters shall be the last !" (p. 26), ainda que seja ansiosamente aguardada ao final.

Esta questão da profecia e seu cumprimento é outro ponto de aproximação. Vinda, vida e morte de Cristo acham-se profetizadas no Antigo Testamento, e o conhecimento prévio do que iria se passar é narrado pelos Evangelistas. Atahualpa, como se constata na citação acima, também estava a par do seu vaticínio; a distinção reside no fato de que Cristo respeitou a predição, Atahualpa negligenciou-a.

Relações semelhantes entre Cristo e Atahualpa são estabelecidas por Barbara LOUNSBERRY no ensaio *God-Hunting: The Chaos of Worship in Peter Shaffer's Equus and The Royal Hunt of the Sun*⁵, no qual tais ligações são estendidas à figura de Pizarro. Sua interpretação da morte de Atahualpa merece referência; segundo a autora, não foi em vão o sacrifício de Atahualpa, de certa forma sua ressurreição se efetiva. Após os três grandes gritos incas, o sol aparece e ilumina o corpo de Atahualpa, ele não ressurge, porém, o desespero a que os incas se entregam os conduz ao sentimento do sofrimento, por eles desconhecido, indispensável para experienciar a sensação de alegria que faltava àquela civilização. Entretanto, o pensamento da ensaísta de que Pizarro ao ser envolvido pelo brilho do sol passe a incorporar a divindade de Atahualpa não parece pertinente. Entendemos que o conquistador espanhol tem um momento de revelação, em que se depara como alguém ainda capaz de sentir, surpreso com a transformação processada em seu interior: " What's this ? What is it ? In all your life you never made one of these (tears), I know, and I

not till this minute", e constata que, embora caçador, fora capturado por sua presa " (...) your trust which hunted me (...) ". (p. 90) Este parece ser o sentido da luz que o circunda, o de descobrir-se, de cientificar-se de sua vulnerabilidade.

Atahualpa pode ser visto como arquétipo da crucificação e ressurreição presente no mito descrito por James G. FRAZER, *The Killing of the Divine King*⁶, em que se acreditava que o governante, ser divino ou semi-divino, tinha sua vida identificada com o ciclo da vida na natureza e na existência humana e que, por esta razão, a segurança de seu povo e mesmo a do mundo dependiam de sua vida. A morte de Atahualpa, a não ressurreição e transposição de sua alma a um sucessor, coincide com a extinção da civilização inca, evidenciada nas amargas palavras do narrador:

So fell Peru. We gave her greed,
hunger and the cross : three gifts
for the civilized life. The family
groups that sang on the terraces are
gone. In their place slaves shuffle
underground and they don't sing
there. Peru is a silent country,
frozen in avarice. (p. 90)

Na sua exposição das duas religiões, Shaffer coloca ainda a presença do sacramento da confissão, comum a ambas, apresenta os ritos católicos do sacramento do Batismo e da Eucaristia, a idéia do Anti-Cristo ou Satanás e a promessa como forma de barganha para se conseguir a graça desejada. A crença na ressurreição, como visto, faz parte dos dois credos. Finalmente, é importante notar que o monoteísmo da reli-

gião inca não impedia que acreditassem na possibilidade da existência e convivência de outros deuses que governassem outras nações, ao contrário da fé católica que pressupõe a exclusividade e veracidade de um único Deus.

A apreciação do arquétipo do sol em *The Royal Hunt of the Sun* pode ser feita sob duas perspectivas, como personificação suprema da deidade inca e como recurso dramático exaustivamente explorado por Shaffer.

O culto ao sol, para Jung o pai invisível do mundo, o fogo celestial razão pela qual Pai, Deus, Sol e Fogo são mitologicamente sinônimos, só atingiu sua plenitude no continente americano entre as culturas mexicana e peruana, centros mais avançados. Este fato pode ser atribuído à "(...) concordância entre a supremacia dos cultos ao sol e às formas básicas históricas do existir humano."⁷, uma vez que o sol tem como núcleo simbólico a idéia de força heróica e generosa, criadora e dirigente, bastando, assim, para constituir uma religião completa por si mesma.

Atahualpa, filho do sol, herdou um de seus atributos morais mais importantes, o de ver tudo e, conseqüentemente, estar a par de tudo: " So he (Atahualpa) has eyes everywhere. He sees you now. " (p. 32) No culto solar inca, e Shaffer não deixa de fazer menção, há a correspondência do sol com o ouro, "the sweat of the sun" (p. 55), ressaltado na descrição da cidade de Cuzco e de seu jardim de sol, onde a narrativa de De Soto é permeada pelo esplendor do ouro. Presente está também a relação do sol com a lua, o primeiro como símbolo do princípio ativo, de caráter heróico e chamejante-masculino, em contraposição à lua e sua condição delicada,

princípio passivo-feminino, "Mother Moon" (p. 55) como é referida no texto.

A exploração do sol como elemento cênico e não mais como representante arquetípico da cultura inca, embora estreitamente relacionado a este, nos remete a outro estágio de nossa análise. Como integrante do "cultural milieu" do dramaturgo encontra-se a herança das formas dramáticas tradicionais que, sendo padrões dinâmicos, diferem de época em época, cultura para cultura, mas cujos contornos persistem no drama ocidental. Entramos, desta maneira, na consideração de como Shaffer, através de indicações de palco inseridas entre os diálogos, aproveita a imagem do sol para reforçar as nuances do clima dramático criado pela ação.

A importância desta imagem torna-se mais flagrante por se tratar do único adereço num palco despojado "A bare stage. On the back wall, which is of wood, hangs a huge metal medallion, quartered by four black crucifixes, sharpened to resemble swords." (p. 13) É bastante significativa a colocação desta imagem logo no abrir da peça: o sol dividido por quatro crucifixos, indicando a supremacia física do crucifixo ou cruz, cujo simbolismo é intrinsecamente ligado ao Cristianismo, sobre o sol inca.

O sentido agônico de luta e instrumento de martírio, proveniente da concepção da cruz como símbolo de contrários, onde o princípio espiritual e vertical se une com a ordem de manifestação e da terra, acha-se realçado pelo fato destas cruzes se assemelharem a espadas.

A imagem da espada quando adota a forma de cruz é, em sentido primário, símbolo simultâneo da ferida e do poder de

ferir e por isso um signo de liberdade e de força. Na idade Média, sua conotação simbólica de extermínio físico e de decisão psíquica foi confirmada por se tornar um símbolo preferencial do espírito ou da palavra de Deus, empunhada pelo cavaleiro, o defensor das forças da luz contra as trevas. A ambivalência deste símbolo, misto de cruz e espada, pode ser identificada com as principais personagens. Como espada, retrataria Pizarro, poder e morte, que vem cumprir a crucificação de Atahualpa, a cruz, símbolo de amor e sacrifício. Esta relação entre a cruz e a espada é colocada em evidência por CIRLOT, ao dizer que "ambas esgrimem contra o monstro primordial" e, neste caso, os contrários Pizarro e Atahualpa, espada e cruz, se amalgamam num só, como Shaffer quis construir seu símbolo, significando a essência do antagonismo que constitui a existência, sua dor agônica, seu cruzamento de possibilidades e impossibilidades, de construção e destruição que enlaça e constitui o ser humano.(p. 196-7)

Tudo isto prepara e antecipa todo o curso da ação que irá se desenrolar, onde o império inca - o sol - é esquartejado pelas quatro cruzes - o mundo cristão. O pormenor de serem quatro cruzes remete à simbologia deste número, "Símbolo da terra, da espacialidade terrestre, do situacional, dos limites da totalidade "mínima" e da organização racional." e também "dos quatro pontos cardeais" (p. 413), ratificando a forma de dominação espanhola que, utilizando-se da espiritualidade da cruz, guardava em seu bojo a intenção de extensão de domínio, poder e riqueza aos quatro cantos do mundo.

Assim é que a radiante majestade do sol, de início ligado à figura de Atahualpa - em sua entrada em cena, o sol

abre-se em doze raios -, torna-se sombria quando Villac Umu e Chalcuchima previnem o imperador do perigo iminente e desaparece à medida que a civilização inca é desfigurada pela maré crescente da ganância espanhola. O sol aparece, então, desvinculado da presença de Atahualpa e, como simples objeto de ouro, é literalmente saqueado, restando somente sua estrutura despedaçada e enegrecida. A decadência da imagem solar atinge o seu auge quando é achincalhada por Vasca ao ser manipulada como um aro de brinquedo: "Look what I got, boys ! The sun ! ... He ain't public anymore, the old sun. He's private property ! " (p. 69) Sua luz volta a manifestar-se como uma contestação à condenação de Atahualpa, ausenta-se quando da morte deste e renasce após o Canto da Ressurreição, porém sem sua condição divina, apenas um astro que, ao final, volta-se fulminante para a platéia.

Se a abordagem da forma dramática de *The Royal Hunt of the Sun* teve início com a apreciação de sua manifestação simbólica mais proeminente, voltamo-nos agora à análise estrutural da peça num nível mais abrangente.

Observando-se as considerações de Anatol ROSENFELD, em *O Teatro Épico*, a respeito de que não existe pureza de gêneros em sentido absoluto e que esta pureza não é necessariamente um valor positivo, *The Royal Hunt of the Sun* pode ser rotulada de drama épico, pois, conservando as características fundamentais da Dramática, "definida como aquela em que a imitação ocorre com a ajuda dos personagens que, eles mesmos, agem ou executam ações" (p. 4), apresenta aspectos estilísticos da Épica, notadamente a presença de um narrador, que confere à obra características deste gênero, como o

distanciamento e a objetividade. Há lugar para a emoção, mas esta é elevada à categoria de um ato de conhecimento. Contrária à visão fatalista da tragédia, é a situação histórica, e não forças extraterrenas, a responsável pelas desgraças do homem.

Sendo narrador e personagem, Martin Ruiz - Old e Young Martin - é um recurso de imagem bipartida que, de modo semelhante ao drama analisado, possui traços épicos e dramáticos. Como Old Martin, o narrador, está relacionado ao tempo pretérito do gênero épico e exerce funções variadas: complementa a estória, introduz cenas e serve de elo entre elas, interfere no curso da ação, permite que as personagens sejam vistas sob perspectivas diversas as de suas palavras, relata, a posteriori, as conseqüências da conquista em foco.

Já na personagem Young Martin, Martin Ruiz tem como funções principais a de servir de intérprete entre Pizarro e Atahualpa, dividindo-se como mediador entre dois seres essencialmente diferentes a quem admira, e de espelho de Pizarro. Logo no início do Ato 1, Pizarro vê-se no desesperoso pajem: "Strange sight, yourself, just as you were in this very street." (p. 18) ou "You own everything I've lost." (p. 29) e tenta prevenir Young Martin de trilhar a amarga trajetória que já percorrera: "Be advised, boy. Go back to Spain." (p. 23)

Há momentos, contudo, em que as imagens cindidas de Martin Ruiz se fundem. Isto ocorre nos instantes em que Old Martin narra fatos em que, devido à intensidade do envolvimento emocional, não consegue o distanciamento da narrativa. Nos relatos do massacre, ao introduzir o Ato 2, e da desilu-

são que o desrespeito de Pizarro à palavra empenhada provocara nele, Old e Young Martin são um só.

Não se pode deixar de mencionar que, dentro da concepção épica do drama, Shaffer exterioriza a herança dramática de Brecht na medida em que, graças à atitude narrativa, o espectador é mantido lúcido, porém não com o objetivo de explorar as verdades sociais, como este queria, mas para colocar numa perspectiva ambiciosa a exploração psicológica da sensibilidade do indivíduo.

O épico tem raízes também no Kabuki, um tipo de teatro japonês baseado em lendas populares, mitos e eventos históricos e, como tal, longo e episódico. O Kabuki utiliza-se de uma variedade de recursos, como cenários e figurinos bastante elaborados por seus atores. Tem ainda um recitador ou narrador e, para ter intensificado o clima de ação, lança mão de efeitos sonoros produzidos por tambores, flautas e outros instrumentos musicais, dependendo da origem da peça a ser representada. Shaffer, ao escrever *The Royal Hunt of the Sun*, tinha em mente este teatro ritualístico e o emprego de algumas de suas convenções em muito contribuiu para que a peça ganhasse um visual grandioso quando encenada.

Além do narrador, Shaffer recorre a outros recursos didáticos não-naturalistas, como a mímica, a dança e a música. Somente estas permitem as desejadas imagens no palco da penosa travessia dos Andes, da execução mecânica das tarefas rotineiras pelos incas e do grande massacre. Evidente se torna a importância da música, uma vez que as partituras fazem parte do texto e é sua presença que faz ressaltar o formalismo do relacionamento de Atahualpa e seus sacerdotes, que

sublinha o subtexto implícito na "harvest-song" (p. 64) que o soberano cativo entoa para Pizarro e que aumenta a seriedade da expectativa da ressurreição de Atahualpa.

Dentro deste contexto, resta-nos comentar o uso de máscaras, herança do teatro japonês Noh, declarado por Shaffer: "Oriental theatre excited me. Japanese Noh actors contemplate their masks before putting them on, investing them with a psychic energy. I wanted to capture that."⁹ Assim, Atahualpa, Villac Umu, Chalcuchima, Manco e outros portam máscaras em suas entradas em cena, o mesmo acontecendo com Atahualpa quando este vai ao encontro de Pizarro. A máscara, além de dar o tom austero e sagrado que as personagens requerem nestes momentos, acentua, tanto para os espanhóis quanto para a audiência o aspecto do desconhecido, do a ser revelado. Após o grande massacre e aprisionamento de Atahualpa, instante em que por meio do domínio físico se dá a apreensão do não conhecido, Atahualpa e seus sacerdotes perdem a pretensa superioridade e passam a ser vistos como seres comuns, não voltando a usar máscara. Na cena final, no entanto, quando os incas invocam a ressurreição de seu deus-imperador, são máscaras de olhos vazios que propiciam o alcance do duplo efeito: a ansiedade da espera e o desespero que se segue à frustração da expectativa, ao olharem inquisidoramente para o céu.

Inegável é também a influência de Antonin Artaud. As palavras de Shaffer acerca da produção da peça, sua idéia de "total theatre", soam bastante semelhantes a estas de ARTAUD:

It would be meaningless to say that

it includes music, dance, pantomime, or mimicry. Obviously it uses movement, harmonies, rhythms, but only to the point that they can concur in a sort of central expression without advantage for one particular art.

A escolha do tema parece também seguir a proposição colocada por Artaud no seu Segundo Manifesto, ao falar sobre o conteúdo. Todavia, a presença de Artaud torna-se definitiva ao se estabelecer a analogia de seu drama *The Conquest of México* (p. 69-75) e *The Royal Hunt of the Sun*, no que concerne às intenções dos autores ao escrevê-las.

Em *The Royal Hunt of the Sun*, outros aspectos estão em consonância com as idéias de Artaud: a concepção de um cenário despojado que requer, ao máximo, a imaginação do público; o intercâmbio dinâmico entre atores e cenário, que trocam e complementam suas funções nos momentos em que, de maneira isolada, não teriam condição de propiciar o efeito desejado e a preocupação de fazer da representação cênica do texto um ritual, onde as coisas devem ser manifestadas mais do que apresentadas - escreve-se uma peça mais para ser encenada do que lida.

Shaffer, ao afirmar que "A play, like justice, is pre-eminently a thing "seen" to be done."¹¹, confirma a conceituação de Artaud de que é essencial que se acabe com a hegemonia do texto no teatro e se recupere a noção de um tipo de linguagem única, a meio caminho do gesto e do pensamento (p. 55), em que as diferentes formas de expressão, gestos simbólicos, máscaras, movimentos individuais ou de grupo, gestos evocativos, atitudes arbitrárias e emotivas,

iluminação, música e toda sorte de recursos devam ser aproveitados.

Ainda que a qualidade do texto tenha sido questionada por alguns críticos, consideramos acertada a colocação de ESSLIN de que, apesar da riqueza de produção e cenografia, *The Royal Hunt of the Sun* :

(...) is above all a first rate text, witty, wise and well written : if it owes much to its being total theatre (mime, dancing, chanting, ritual) it is the basic conception, the text, which evokes these effects: and the visual effects would be nothing without the text.¹²

A preocupação de Shaffer quanto ao uso da língua é incontestável, não somente por sua idéia manifesta de que:

They (as palavras) are paramount. (...) I write and destroy the writing; and rewrite, and destroy the rewriting - and I continue in this way until not only the images but the words are entirely clear in my mind, and the flavour of each scene is strong on my tongue. (p. vii-viii)

como também pelo cuidado que se verifica ao se analisar a construção do próprio texto.

A proposição de Esslin de que o teor de uma peça e o estado de espírito de como deverá ser aceita pela platéia são determinados pelo modo de linguagem utilizada na primeira cena, é confirmada pelo narrador, Old Martin, logo em sua primeira fala. Suas palavras nos preparam para presenciar o suceder de um acontecimento histórico, questionável quanto à

sua virtude e modo de efetivação : " This story is about ruin. Ruin and gold. (...) things that no one has ever told: things to make you groan and cry out I'm lying.", ao mesmo tempo que introduz o paradoxal conflito, ponto central da peça, que persegue o ser humano - a necessidade de agarrar-se a uma crença e a conseqüente desilusão frente à impossibilidade de mantê-la : "He was my altar, my bright image of salvation. (...) And the only wish of my life is that I had never seen him." (p. 13-4)

A peça como um todo, além de diálogos reveladores dos posicionamentos histórico-culturais e pessoais face a um contexto global comum, é permeada por um estilo formal adequado à crônica histórica, porém, carregado da emoção e envolvimento daquele que narra fatos dos quais participou e discute a validade. A este fenômeno, KENNEDY chamou "cumulative dialogue", em que, por trás da seqüência imediata do diálogo, está presente a totalidade da peça e sua linguagem:

(...) the gradual build-up of action, the whole network of motifs, phrases, words repeated till they become keywords - in short, the complex overall dialogue "behind" each particular dialogue.¹³

A presença de um mesmo tom a percorrer toda a peça, unindo e dando um só colorido e coerência, não impossibilita que, a exemplo de outros dramaturgos, Shakespeare entre eles, Shaffer faça uso de uma variedade de formas verbais, buscando o dialeto e registro apropriados a cada personagem e situa-

ção, a fim de conferir-lhes a indispensável verossimilhança.

A destreza de Shaffer em construir argumentações dialéticas foi analisada, com enfoque em seu conteúdo, ao falar-se da tradição cultural ocidental. No entanto, cada personagem, ao expressar seu pensamento, faz uso de uma linguagem pontilhada de um estilo individual e peculiar à sua função e condição sócio-cultural.

E' assim que temos do lado dos espanhóis os freis Valverde e De Nizza a propagar preconceituosamente a fé cristã mas, enquanto este último dá mostra de um domínio refinado e maior da língua, arquitetando claramente argumentos lógicos e refletidos, o primeiro o faz de uma maneira mais solta, coloquial, característica da linguagem destituída da elaboração comum aos mais letrados. Esta diferença é patenteada desde a cena da consagração das armas, ainda no primeiro ato, em que Valverde dirige-se aos soldados com uma inflamada exortação:

You are the huntsmen of God ! The
weapons you draw are sacred ! Oh,
God, invest us all with the
courage of Thy unflinching Son. Show
us our way to beat the savage out of
his dark forests on the broad plain
of Thy Grace. (p. 20)

Enquanto De Nizza, suavizando as palavras de Valverde, edifica um raciocínio fundamentado em amor e misericórdia, com ênfase no cunho missionário da empreitada em que irão se aventurar:

You are the bringers of food to
starving peoples. You go to break
mercy with them like bread, and

outpour gentleness into their cups.
 You will lay before them the
 inexhaustible table of free spirit,
 and invite to it all who have dieted
 on terror. You will bring to all
 tribes the nourishment of pity. You
 will sow their fields with love,
 and teach them to harvest the crop of
 it, each yield in its season.
 Remember this always: we are their
 New World. (p. 20)

Hernando de Soto, Miguel de Estete e Pedro de Candia, todos oficiais a serviço da Coroa Espanhola, são portadores de linguajares diferentes devido a suas origens e à forma de encarar seus papéis na conquista em que tomam parte. De Soto, nobre espanhol por herança, espelha no seu falar a fidelidade a Pizarro e à crença de estar cumprindo uma missão histórica. Sua postura disciplinar e a seriedade de caráter funcionam como contraponto à indiferença e irreverência de Pizarro, sendo notável a objetividade e economia de suas palavras, como também sua sensibilidade de percepção do contexto e pessoas que o cercam. No diálogo que mantém com Pizarro, na noite anterior ao massacre, estas características estão fortemente marcadas:

Pizarro: This is probably our last night. If we
 die, what will we have gone for ?

De Soto: Spain. Christ.

Pizarro: I envy you, Cavalier.

De Soto: For what ?

Pizarro: Your service. God. King. It's all simple
 for you.

De Soto: No, Sir, it's not simple. But it's what
 I've chosen.

Pizarro: Yes. And what have I chosen?

De Soto: To be King yourself. Or as good, if we win here. (p. 41-2)

De Candia, por sua vez, apresenta o estilo seco e direto dos mercenários, cujo único intento é arrebanhar riquezas, sem perder, contudo, a lucidez:

Good: loyalty. That's what I like to see. The only thing that puzzles me is what the hell "you" get out of it. They tell me royal overseers get nothing.
(...)
You spaniards! You men with missions! You just can't bear to think of yourselves as the thieves you are. (p. 28)

A fala de Martin Ruiz, enquanto Young Martin, possui o modo emotivo dos jovens comprometidos com uma causa - "But sir, a noble reason can make a fight glorious." (p.23), ansiosos por fazer notar suas habilidades - "Excuse me, sir, but I don't think you're being translated aright." (p. 53) e preocupados em agradar aqueles a quem servem - "Sir ? I'm your man." (p. 29), porém que não hesitam em questioná-los caso as atitudes destes se afastem do ideal cultivado quando, decepcionados com o genocídio dos incas, responde a De Soto que procura consolá-lo: "Honourably dead! Not alive and shamed." (p. 51)

Conforme mencionado, o falar de Old Martin, misto da objetividade do narrador e emoção da personagem que fora, contém instantes de rara beleza, prosa poética, com o uso de imagens, paralelismos, repetições e toda sorte de recursos

estilísticos, como no trecho abaixo:

Then night. We lay down twos and threes together on the path, and hugged like lovers for warmth in that burning cold. And most cried. We got up with cold iron for bones and went on. Four days like that; groaning, not speaking; the breath a blade in our lungs. Four days, slowly, like flies on a wall; limping flies, dying flies, up an endless wall of rock. A tiny army lost in the creases of the moon. (p. 37-8)

Pizarro, homem de origem simples e rude, apresenta surpreendente lucidez e clareza no expressar de suas convicções, colocadas com riqueza vocabular, e onde fica palpável serem frutos de longo e doloroso processo de maturação. Na passagem que segue, seu ceticismo quanto à pretensa boa intenção das atitudes humanas é evidenciado:

Listen to them (bird cries). There's the world. The eagle rips the condor; the condor rips the crow. And the crow would blind all the eagles in the sky if once it had the beak to do it. The clothed hunt the naked; the legitimates hunt the bastards, and put down the word Gentleman to blot up the blood. Your chilvary rules don't govern me, Martin. They're for Belonging Birds - like them: legitimate birds with claws trim on the perch their fathers left to them ... Make no error; if I could peck them off it, I'd tear them into gobbets to feed cats. Don't ever trust me, boy. (p. 28-9)

O estilo de Atahualpa é aquele comum aos indígenas, formado de orações curtas, períodos sem coordenação, mas su-

bordinadas umas as outras pelo conteúdo. É objetivo, compassado, marcado pela sucessão de conclusões ou ações; econômico nos adjetivos e ingênuo, no sentido de denotar somente o pretendido, em contraste com a manipulação que Pizarro faz de suas palavras. Apresenta, no entanto, a característica imperativa e indiscutível dos governantes de regimes autoritários: "Go to him. Take him my word. Tell him to greet me at Cajamarca, behind the great mountains. If he is a god, he will find me. If he is no god, he will die." (p. 27)

Villac Umu, os sacerdotes e demais indígenas partilham as mesmas características genéricas do linguajar de Atahualpa. Entre eles, sobressai o falar alegórico de Villac Umu: "Ware you! Your mother Moon wears a veil of green fire. An eagle fell on to the temple in Cuzco. (...) When the world ends, small birds grow sharp claws." (p. 24)

Finalmente, é notável a linguagem grosseira e vulgar dos diálogos entre os soldados oriundos das classes mais baixas da sociedade espanhola, como o que se segue, em que durante um jogo de dados comentam a tensão e desagregação reinantes:

Domingo: They say there's an army gathering in the mountains. At least five thousands of them.

(...)

Salinas: That's just stories. Pissing stupid stories. You don't want to listen to'em.

Rodas: I'd like to see you when they tie you to the spit.

Vasca (rolling the dice): Turn up! Turn up! Turn up!

Rodas: Come on, boys, cut me in.

Vasca: Piss off! No stake, no play.

Rodas: Bloody bastards! (p. 78)

É importante salientar ainda que as direções de palco são inseridas de tal maneira que se tornam parte integrante da peça e permitem ao leitor a permanência do clima cênico. Bastante significativo também é o título *The Royal Hunt of the Sun*, que evidencia não se tratar de uma conquista legítima e sim da destruição legalizada de uma civilização - o sol e seu alicerce, deus e governante - e da apropriação de sua riqueza - o ouro. Nesta mesma linha, podem ser vistos os títulos dos atos, *The Hunt* e *The Kill* pois, ainda que o primeiro termine com o massacre, este não implica na morte do império, que na realidade só se realiza após o assassinio de Atahualpa - corporificação da força e alma da civilização inca.

Resta-nos analisar a composição estrutural da obra. A discussão do tema épico é feita em dois grandes atos, constituídos de doze episódios menores cada um, ao invés de cenas longas. No primeiro ato, Shaffer realça o problema histórico-cultural, deixando para dar ênfase ao conflito interior de Pizarro somente no Ato II. Esta distinção conduz à questão da preferência de um ato em detrimento do outro, contudo, parece-nos procedente a colocação proposta por Peter CAIRNS de que as duas metades se complementam admiravelmente:

The two acts show Hunt and Kill, movement and stasis, cynical restraint and emotional surrender. The sequence of contrasting scenes in the first half conveys the conflict

between what Shaffer calls " the captive iron of Spain " and " the passive feathers of Peru ". The sequence of contrasting scenes in the second act shows the softening of Pizarro's soul against the ominous background of rising fear, greed and rebellion.¹⁴

Trata-se da escolha do autor de reservar dois momentos distintos, embora interligados pelo conteúdo e circunscritos numa estrutura maior, à discussão da temática desejada: a colisão entre duas civilizações e o drama individual imanente aguçado por essa conjuntura crítica.

A criação do suspense, dentro desta estrutura global, apresenta dois ápices, um ao final de cada ato; todavia, arcos subsidiários são construídos em cada cena - cada elemento subsidiário precede a emergência do tema principal de cada ato e estes compõem o todo da peça.

E' interessante notarmos também que, ao compor a obra em vinte e quatro episódios, Shaffer nos leva à analogia da constituição do dia, dividindo este em duas grandes metades de doze horas. Os primeiros episódios, a preparação, que culmina com o massacre mas ainda não a conquista, que só se efetua depois, ao término do dia. O renascer do novo dia traz outra realidade, tanto para Pizarro quanto para a civilização inca - encerrou-se o ciclo.

Se procuramos buscar no texto as evidências da herança dramática de Shaffer, tentaremos agora situar a obra no seu contexto cultural imediato. Na década de 60, o teatro inglês ainda sob o impacto de *Look Back in Anger*, de Osborne, experimentou uma espécie de renascimento - a concepção e constru-

ção do texto, ação, direção, projeção de palco, enfim, todos os elementos constitutivos desta arte cênica, foram revistos e transformados. Havia no país uma auto-consciência de sua realidade social, política e cultural que fez com que os escritores buscassem um fórum onde pudessem colocar a insatisfação reinante e abrissem o palco para a discussão da problemática da classe trabalhadora, até então relegada.

Em paralelo, outros elementos contribuíram para o rejuvenescimento do drama. Numa mudança radical de posicionamento com relação às Artes, o governo inglês lançou um programa em grande escala de ajuda financeira aos grupos artísticos. O Arts Council passou a ter uma postura mais dinâmica, incentivando a produção teatral não só em Londres como também nas companhias regionais e nas províncias.

Neste contexto, dois eventos teatrais, ocorridos por volta da metade do anos 50, representaram um papel decisivo na direção tomada pelo teatro britânico: a produção de *Waiting for Godot*, de Beckett, no Arts Theatre de Londres e a visita de Brecht ao Palace Theatre - as influências européias do Teatro do Absurdo e do Teatro Épico aportavam na Inglaterra. Embora guardem diferenças, ambos tinham suas raízes na doença cultural e espiritual da época e se opunham à produção naturalista.

E' dentro desta conjuntura favorável à renovação que *The Royal Hunt of the Sun*, descoberta e dirigida por Dexter, estreou em 1964 no Old Vic, local onde se instalava o National Theatre, trazendo a Shaffer o reconhecimento como dramaturgo de um drama épico, de grande dimensões.

A produção anterior de Shaffer, *Five Finger Exercise*,

de 1958, ainda havia sido escrita numa forma mais tradicional, dentro dos padrões da chamada "well-made drawing-room play", diferentemente de seus contemporâneos mais jovens, como Osborne, Arden e Wesker, que já apresentavam produções mais arrojadas.

Inseridos na concepção da situação cultural imediata, estes seriam os fatos marcantes daquele momento, porém, subjacente a eles, há todo um período histórico, e por isso de construção, que permitiu que aflorassem. É então que passamos à análise da obra à luz do texto de Lukács que, escrito em 1914, como que antecipa conteúdo e forma do drama moderno. Não é nosso intuito fazer com que a obra de Shaffer se encaixe no texto de Lukács, e isso nem seria possível, mas utilizar este último como diretriz das colocações que se pretende.

LUKÁCS, em *The Sociology of Modern Drama*¹⁵, questiona sobre a possibilidade da continuidade da existência do drama. Sua indagação deve-se à constatação da condição humana encontrar-se situada num mundo de contornos indefinidos, em que os limites do homem e sua circunstancialidade estão de tal maneira entremeados que se coloca em dúvida a própria autoria da ação trágica - é o homem ainda responsável por seus feitos ? Entretanto, o autor trata a questão com brevidade, concluindo que apenas a origem de forças mutuamente opostas foi alterada e que o drama terá sua existência garantida sempre que a força dinâmica da vontade do homem - o seu querer - seja forte o suficiente para nutrir uma luta de dimensão de vida e morte, o que confere significância ao ser como um todo. Em suma, trata-se de um problema de expressão somente e

não da existência do drama.

De fato, *The Royal Hunt of the Sun* guardaria proporções de drama histórico caso se restringisse a um libelo dos valores sócio-culturais, religiosos e filosóficos das civilizações inca e espanhola como quer de início. Porém, ao voltar-se para o indivíduo, intensifica o seu teor dramático e tanto o desenrolar da ação quanto o seu desfecho têm como andaimaria o aprofundamento do desenvolvimento da personagem central. É Pizarro, sua vontade, que dá ao texto o atributo dramático.

Observamos agora como Pizarro se aproxima e ou se distancia das características vislumbradas por Lukács no herói do drama moderno. Diz LUKÁCS:

The heroes of the new drama - in comparison to the old - are more passive than active; they are acted upon more than they act for themselves; they defend, rather than attack; their heroism is mostly a heroism of anguish, of despair, not one for bold aggressiveness. (p. 429)

Como anteriormente assinalado, o Pizarro de início é um homem desencantado consigo mesmo e com o mundo, que estende sua condição de filho ilegítimo à sua própria cidadania e que, como todos aqueles a quem a vida tudo negou, nada devem ou têm a perder, podendo, portanto, tudo arriscar. É, pois, um Pizarro ativo, que quer reverter este quadro e agir sobre o seu próprio destino. Para tal, não mede meios ou consequências até o momento em que, tocado pela convivência com um mundo construído sobre outros valores e,

principalmente, pela tranquilidade, segurança e afeto de Atahualpa, experimenta o sorrir e o prazer de um novo viver. Torna-se, de modo irônico, presa do contexto que engendrara, que passa a caminhar por si e o obriga à passividade: o necessário sacrifício de Atahualpa representa o retorno ao desencanto, o aniquilamento de seu ser.

Em uma comparação bastante restrita, mas que pode lançar luz à personagem de Shaffer, poder-se-ia dizer que Pizarro e Hamlet traçam trajetórias inversas. Enquanto o herói de Shakespeare vai da credulidade e calor à desilusão, o conquistador espanhol da completa descrença ao vislumbre de uma fé; o primeiro, da passividade à compulsão do agir, para o segundo, "readiness"¹⁶ deixa de ser tudo. Delineadas as diferenças cumpre, no entanto, notar a semelhança: ambas as transformações foram impostas pelas circunstâncias.

Concluindo, temos a princípio um Pizarro ativo que passo a passo vê diminuída sua capacidade de ação, que é obrigado a defender-se mais do que atacar "I promised them gold, not life." (p. 83) e cujo heroísmo fundamenta-se na angústia e desespero: "It's the only way to give life meaning! To blast out of Time and live forever, us, in our own persons. This is the law: die in despair, or be a god yourself! ..." (p. 86)

Lukács ressalta também que a tragédia antiga, sob o ponto de vista das personagens e recursos estilísticos, decorre de fatos a posteriori à vida e que o drama atual, ao contrário, deriva da própria precariedade da existência humana. O Pizarro de Shaffer em muito se assemelha ao homem moderno. Embora situado no espaço espanhol do século XVI, não compartilhava da fé, valores e ideais de seus contemporâneos,

estando ciente da debilidade dos mesmos e da relatividade que o tempo a tudo confere. Sua desilusão e consciência brotaram de sua deplorável história de nascimento e vida e da percepção da limitação da condição humana.

Ao heroísmo de Pizarro falta, contudo, a resignação apregoada por Schopenhauer e adotada por Lukács " If I live this next year I'm going to get me a name that won't be forgotten! " (p. 19), sentencia ele logo no primeiro episódio do Ato I, repetindo-se, entre outras vezes, ao final no seu indignado: "Cheat! You've cheated me! Cheat..." (p. 89)

Quanto aos novos padrões de relações humanas apontados por Lukács, e que são decorrentes das transformações sociais determinadas pela economia burguesa, ainda que devessem, em tese, não estar presentes no contexto em que se passa a obra, estão manifestados no texto devido à singularidade do caráter de Pizarro comparado ao homem de seu tempo. Sua relação com a coroa espanhola e com a fé Cristã era mercenária e não de lealdade. Pizarro era um homem sem abrigos:

Men cannot just stand as men in this world (...) So they build themselves shelters against the bigness, do you see? They call the shelters Court, Army, Church. They're useful against loneliness, Martin, but they're not true. They're not "real", Martin. Do you see? (p. 22)

Outro exemplo disto é a ligação de Young Martin e Hernando de Soto com o protagonista. Ambos funcionam como confidentes e servos e têm, à princípio, sua existência condicionada a seu senhor. Mas, à medida que Pizarro se afasta

da imagem pré-estabelecida que um conquistado deveria portar, cresce o desapontamento, há um distanciamento, criam vida própria e voltam-se contra o mestre. Seu relacionamento baseava-se na emoção e no pressuposto de que Pizarro, resguardadas suas particularidades, enquadrava-se dentro do código moral em que se inseriam e vêem-se surpreendidos pela sua total amoralidade. É como coloca LUKACS: "Confidantes are almost eliminated in the modern drama, and where they remain, they are felt to function as a disruptive device." (p. 442), concluindo seu pensamento anterior de que "When the emotion vanishes or diminishes, characters whose spirit functions chiefly on basis of that emotion (the servant, confidante, etc.) will vanish from the drama." (p. 440)

Decorrência ainda desta relatividade de ideologias é a mudança na relação entre oponentes. Na sociedade de valores determinados, a transgressão do código moral pelo homem não permitia justificativas e jamais poderia haver compreensão e ou simpatia pelo opositor. Este só poderia ser visto como um inimigo mortal, o que dava à luta dimensões irracionais. Já na sociedade moderna, sendo os conflitos provocados por razões externas, em geral objetivas, os oponentes são meros instrumentos resultantes da colisão de necessidades conflitantes.

Atahualpa e Pizarro encaixam-se nesta última proposição: a proximidade que se estabelece entre eles é tamanha que Pizarro, pressionado pelos espanhóis para decidir sobre o destino do imperador inca, desafia:

They ache for your death. They want

to write psalms to their god (não dele Pizarro) in your blood. But they'll all die before you - that I promise. (He binds Atahualpa's arm to his own with a long cord of rope last used to tie some gold). There. No, some here. Now no one will kill you unless they kill me first. (p. 84)

O que Atahualpa, com profundo entendimento do dilema que Pizarro enfrenta, tenta poupá-lo e propõe sua morte: "For you I will do a great thing. I will swallow death and spit it out of me." (p. 87)

Como prolongamento deste aspecto do drama moderno, a intriga perdeu significância, uma vez que tudo se tornou um problema de ponto de vista, e a experiência trágica passou ao nível de necessidade absoluta, onde não há espaço para o meramente pessoal - "Nothing remains but the bare tragic content, a perspective upon life in the form of inevitably tragic conflicts...", (p. 445) como sintetiza LUKÁCS.

Na peça abordada, a calúnia e a intriga não estão presentes, os acontecimentos se desenrolam por si, não há a maledicência a mudar o curso da ação, não há a figura do vilão, o ser humano já é degradado por excelência.

Outra observação que LUKÁCS faz é que, com a ausência da mitologia em nossas vidas, o material temático das tragédias tem que distanciar-se da vida de forma artificial e que, sendo a significância estética da mitologia de natureza dupla, há a necessidade de um substituto para a mesma. Primeiramente, porque sem ela não é possível projetar através de símbolos concretos as emoções vitais do homem acerca dos problemas mais profundos, de sua vida e, o que é mais impor-

tante, sua falta não permite que a situação seja expressa a uma distância natural constante da audiência:

Whatever can be made into myth is by its nature poetic. This means, in the always paradoxal fashion of every poetic work, that is both distant and near to life, and bears in itself, without stylization, the real and unreal, the naïve and all-signifying, the spontaneous and symbolic, adornment and simple pathos. (p. 446)

A fábula, prossegue o crítico literário, é insuficiente para preencher o vazio deixado pela mitologia, porque sendo deliberadamente inventada, falta a ela a ressonância natural e poética de uma tradição antiga. Resta, então, a opção da história como substituta da mitologia, pois ela cria distâncias artificiais, produz monumentalidade, livra-se do trivial e injeta um novo pathos.

Como já visto na análise da fonte da obra, Shaffer encontrou-a no estudo da história do Peru, de Willian Prescott. Seu mérito maior, a nosso ver, é que, embora limitado pelos fatos históricos, ele consegue transcendê-la ao deslocar o foco de sua trama da relação dominador-dominado para o questionamento da efetivação da integridade da personalidade quando subjugada pelas imposições contextuais.

Estamos de acordo com Lukács quando este afirma que o distanciamento alcançado pela projeção na história é de natureza mais consciente daquele conseguido pela mitologia, uma vez que o autor tem limites impostos pela própria história, porém, somos de opinião de que *The Royal Hunt of the Sun*, a despeito do que antecipara Lukács, possui vigor, não só pelas

razões de conteúdo expostas no parágrafo anterior, como também pela forma rica como este texto é manifestado no palco, com o uso de símbolos, ritos, máscaras, dança, música, mímica. Procede, todavia, na obra em questão, a observação de Lukács de que o que existe é a substituição do acontecido pelo que acontece, que o que de fato ocorre é um evento tomar o lugar do outro e não a substituição da realidade por um símbolo.

A estrutura social moderna, fundamentada na uniformização, não permite ao homem assumir uma configuração trágica, de escapar ao comum e à rotina. Contraditoriamente, no entanto, é justamente esta restrição que dá ao homem a possibilidade de desenvolver em seu interior a força do pathos, entendido aqui como a estilização de uma única característica da personalidade, elevada a nível jamais visto, de forma que esta regule o homem e seu destino como um todo.

Ao fazer considerações sobre o caráter problemático da tragédia de hoje devido, principalmente, ao sentido trágico ser agora uma questão de ponto de vista, LUKÁCS vê como resolução o seguinte : "In pathology and in it alone lies the possibility of rendering undramatic men dramatic." (p. 449) e que a patologia passou, assim, a ser uma necessidade técnica para a tragédia. Esta necessidade explica-se mais ainda pelo fato de que, estando a mitologia ausente do drama moderno, a personagem torna-se a base sobre a qual tudo deve ser justificado e que é a origem interior de seu destino que a conduzirá incessantemente aos limites de patologia.

O herói de *The Royal Hunt of the Sun* possui este caráter patológico. Como ressaltado, Pizarro é um homem que, em-

bora não vivesse em um mundo de valores relativos, estes o eram para si, pois a vida o levava a vê-los como tal, numa ótica totalmente dissociada de seus contemporâneos. O traço de sua personalidade, parece-nos, que lhe atribui o caráter patológico, é a sua carência de reconhecimento, de sentir-se alguém no mundo que o ignorara por completo desde o nascimento e que, elevado às últimas conseqüências, o induz a querer vingar-se desse mundo e da própria vida. Não é a sede de riqueza que o conduz: "At my age things become what they really are. Gold turns into metal.", (p. 19) nem de honra e glória: "Dungballs. Soldiers are for killing: that's their reason." (p. 22) e mesmo nobreza: "Noble's a word. Leave it for the books." (p. 23) Sua vontade é de impor-se à Espanha, ao mundo e aos limites do tempo, quando conclama seus soldados:

You can "grant" prayers now - no need to answer them. Come on! Fix your eyes! Follow the pig-boy to his glory! I'll have an empire for my farm! (o grifo é nosso) (p. 35)

Esta singularidade da personalidade de Pizarro é percebida pelos próprios companheiros de empreitada, que sentem dificuldade em compreender a natureza da mesma, como no diálogo a seguir:

De Candia: Our noble General. They say in the Indies he traded his immortal part to the Devil.

Estete: For what, pray? Health ? Breeding ? Handsomeness ?

De Candia: That they don't tell.

Estete: I only wonder His Majesty could give command to such a man. I believe he's mad.

De Candia: No, but still dangerous.

Estete: What do you mean?

De Candia: I've served under many men: but this is the first who makes me afraid. Look into him, you'll see a kind of death. (p. 28)

A medida da extensão da patologia de Pizarro pode ser avaliada próximo ao final da peça quando, ao ser interpelado por De Soto a respeito da moralidade de sua decisão de sacrificar Athauallpa, ele parece restringir as possíveis consequências de tal acontecimento ao âmbito da resolução de seu drama pessoal: "And what happens then? A tiny army is wiped out in five minutes, and the whole story lost for always. Later someone else will conquer Peru, and no one will even remember my name" (p. 80). Cego como os embevecidos pelo poder e que passam a se considerar onipotentes, ele continua: "No, this is my kingdom. In Peru I am absolute. I have choices always." (p. 80) e, com arrogância, conclui: "Francisco Pizarro casts off Carlos the Fifth". (p. 81)

Paradoxalmente, a posição de Pizarro altera-se no instante em que a apreciação sobre o destino de Atahualpa passa a ser discutida sob os pressupostos dos valores vigentes, como a supremacia do reino espanhol e da religião católica em comparação com a civilização inca. Ele vai, então, da ofensiva para a defensiva e, de forma surpreendente, rebate com extrema racionalidade e lucidez os argumentos em favor da

condenação. Para Pizarro, a morte de Atahualpa é injusta se justificada pela defesa dos ideais professados pelos espanhóis.

Ao terminar seu ensaio, Lukács questiona até que ponto a patologia é uma solução conveniente para o problema da expressão dramática, contudo ele não consegue vislumbrar uma outra possibilidade para o drama. Esta questão, segundo ele, transcende ao domínio puramente artístico ou técnico, pois a procura de uma resolução torna-se a própria busca para o centro vital da vida. Para os antigos e seu drama, esta problemática não existia: o centro vital era o ponto de partida e tudo mais agrupava-se ao seu redor. Hoje, o centro vital é inventado pelo poeta, todavia, indiferente ao modo de como tenha chegado a isso, é sempre sobre bases individuais, como uma introspecção particular, ainda que accidental.

O drama retratado em *The Royal Hunt of the Sun* reflete bem a problemática apontada por Lukács. São dois mundos distantes, duas civilizações sendo confrontadas, que parecem nada ter em comum mas que, como visto, guardam semelhanças e que possuem um aspecto fundamental para os que nelas vivem: ambas têm padrões sociais, filosóficos e religiosos estruturados, onde o homem se abrigava. Somente Pizarro, herói moderno, coloca-se fora dessa sociedade e, como espectador, observa e nega, primeiramente, o mundo em que fora criado. Encanta-se ao experimentar um outro contexto, entretanto, verifica a também precariedade deste face a situações novas e à própria condição humana, partilhada por todos os homens, indiferente ao sistema que pertença.

É nossa opinião, que a obra de Shaffer em estudo pos-

sibilita mais de um nível de leitura, como a narrativa histórica, de forma dramática, da destruição de uma nação altamente desenvolvida em termos sociais por outra supostamente superior e a opressiva relação dominador-dominado. Sobressai, contudo, aquela que apresenta a dificuldade do ser humano de aceitar sua condição no mundo quando desvinculado de sistemas estratificados, sem uma crença que explique e motive a sua existência. Esta é a atmosfera a envolver o homem moderno e Pizarro, cuja modernidade já vimos, encontrou alívio para sua angústia existencial não na aventura, posse ou poder, mas na aproximação com outro ser, uma aproximação desvestida de barreiras e preconceitos por Atahualpa, e que o contagiou.

Acreditamos, assim, ser intenção de Shaffer realçar a importância dos valores humanos, tão relegados e desgastados em nossa sociedade, como forma do homem suportar e dar leveza à sua árdua caminhada existencial. Preocupado com a desumanidade que prevalece em nossa época, tanto nas relações entre os homens como entre o homem e Deus, ele reconhece as forças miraculosas e misteriosas existentes em todos nós e a necessidade que temos de crenças e relacionamentos que vão além da superficial experiência diária, chamando a atenção para os perigos causados pela destruição de tais crenças e relacionamentos sem nada que venha a ocupar seus lugares. Humanista instintivo, é um autor com uma firme proposição da importância do amor, da compreensão humana através do aprofundamento das relações e da procura por uma fé - independente do objeto ou nome que venha a adotar.

NOTAS

- 1 SHAFFER, Peter. The Royal Hunt of the Sun. Great Harmondsworth: Penguin Books, 1986. 96 p.
Todas as citações referentes a este texto estão indicadas no trabalho pelo número da página.
- 2 PORTER, Thomas E. Myth and Modern American Drama. Detroit: Wayne State University Press, 1969. 285 p.
- 3 PRESCOTT, William. The Conquest of Peru. Historia de La Conquista del Peru. Buenos Aires: Inan, 1955. 618 p.
- 4 GUERIN, Wilfred et al. A Handbook of Critical Approaches to Literature. New York ; London: Harper & Row, s.d. p. 118.
- 5 LOUNSBERRY, Barbara. God Hunting: The Chaos of Worship in Peter Shaffer's Equus and The Royal Hunt of the Sun. Modern Drama, v.21, p. 18-19, 1978.
- 6 FRAZER, James G. The Golden Bough. London: MacMillan, 1974. p 348-72.
- 7 CIRLOT, Juan E. Dicionário de Símbolos. São Paulo. Moraes, 1984. p. 535.
Todas as citações referentes a este texto estão indicadas no trabalho pelo número da página.
- 8 ROSENFELD, Anatol. O Teatro Epico. São Paulo: São Paulo Editora, 1965. 177 p.
Todas as citações referentes a este texto estão indicadas no trabalho pelo número da página.
- 9 SHAFFER, Peter. The Writer on His Work. In: TRUSSLER, Simon. File on Shaffer. London: Methuen, 1987. p. 84.
- 10 ARTAUD, Antonin. The Theatre of Cruelty. In: BENTLEY, Eric. The Theory of Modern Stage. Harmondsworth: Penguin Books, 1986. p. 56.
- 11 SHAFFER, Peter. A Personal Essay. In: _____ . Amadeus. London: Longman, 1984. p vi.
- 12 ESSLIN, Martin. In: SHAFFER, Peter. The Royal Hunt of the Sun. London: Longman, 1966. p. 93-4.

- 13 KENNEDY, Andrew K. *Dramatic Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 10.
- 14 CAIRNS, Peter. Introduction - Total Theatre! The Mechanisms of the Play. In: SHAFFER, Peter. *The Royal Hunt of the Sun*. London: Longman, 1983. p. xviii.
- 15 LUKÁCS, George. The Sociology of Modern Drama. In: BENTLEY, p. 425-450.
Todas as citações referentes a este texto estão indicadas no trabalho pelo número da página.
- 16 SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. London : Longman, 1979. p. 215.

3 EQUUS

Novamente sob a direção de John Dexter, como em *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus*¹ teve sua primeira produção londrina em julho de 1973, no Old Vic Theatre. Em 1974, foi encenada em New York e, em 1977, transformada em filme, com roteiro do próprio Shaffer. Apesar de estrondoso sucesso teatral por quase todo o mundo, a versão cinematográfica de *Equus* repetiu o fracasso de *The Royal Hunt of the Sun*, a ponto do autor, ao comentar o filme, resumir seu descontentamento da seguinte forma: "Absolutely none of the mystery so central to the play is retained in the movie."²

Equus, de modo semelhante às obras mais expressivas de Shaffer, entremeia duas histórias que têm como suporte seus dois protagonistas: Alan Strang e Martin Dysart. Alan é um rapaz de dezesseis anos, recolhido a um hospital psiquiátrico por ter cegado seis cavalos com um espigão de metal. Martin, por sua vez, é o psiquiatra encarregado do tratamento de Alan, a pedido de uma amiga, a juíza Hesther Salomon. O ponto central sobre o qual o enredo se constrói reside no esforço de Dysart em procurar as causas que levaram Alan a cometer o crime. Nesta busca, contudo, ocorre o inadiável defrontar do psiquiatra com questionamentos acerca de sua vida profissional e privada, que há muito o vinham incomodando.

Através das entrevistas com as pessoas que conviveram

com Alan, e das sessões de terapia, Dysart pouco a pouco desvenda os fatos marcantes da vida de Alan e, como num quebra-cabeças, o quadro se forma. Desde a infância, Alan tivera uma educação dividida, baseada em pressupostos opostos. De um lado Frank, seu pai, um tipógrafo, socialista convicto, que menosprezava qualquer tipo de religião e era incapaz de comunicar-se com seu filho. No outro extremo a mãe, Dora, uma ex-professora oriunda da classe média, que achava ter feito um casamento de nível sócio-cultural inferior, com uma atitude educacional mais indulgente e mais próxima do filho.

Dentro desse quadro familiar árido, dois incidentes significativos para a formação de Alan são revelados: a interrupção brusca a que seus pais o obrigam da sensação estimulante e prazerosa quando monta pela primeira vez um cavalo e a substituição da gravura de Cristo sofredor, da parede de sua cabeceira, pela de um cavalo, porque seu pai rasgara a primeira. Alan, então, transfere gradualmente a crença no Deus do catolicismo, para um deus primitivo, presente em todos os cavalos, a quem chama de Equus, e cria ritos de adoração que têm por fundamento os rituais católicos.

No instante em que ocorre o crime, Alan, que de acordo com seu pai mal sabia ler e não se interessava por leitura, levava uma existência despida de atrativos, principalmente para um adolescente, trabalhando em uma loja de conserto de eletrodomésticos, sem amigos ou atividades comuns à sua idade. Acerca de um ano, empregara-se como ajudante nos finais de semana em uma estrebaria nos arredores de Londres e, a cada três semanas, à noite, levava um dos cavalos a um campo afastado e lá executava um ritual que culminava em êxtase or-

gasmático ao galopar completamente nu.

A confusão mental de Alan, entretanto, atinge o auge na noite em que, em companhia de Jill, a garota que o introduziu nos estábulos, flagra o pai na platéia de uma sessão de filmes pornográficos. Perturbado, aceita o convite de Jill para irem até os estábulos, para ele o templo sagrado de seu deus-animal. Lá, após a tentativa frustrada de uma relação sexual, apesar do prazer que isto lhe proporcionava, Alan ordena que Jill se retire e, num misto de impotência, humilhação e culpa, imaginando ter cometido um sacrilégio, cega os cavalos.

Paralela à história de Alan, cresce e salienta-se a de Martin Dysart. Ao descortinar a mente de Alan, Dysart vê aumentar cada vez mais sua insatisfação com a vida medíocre e sem paixão que leva e a crescer o seu sentimento de culpa por se considerar a serviço de um deus criado pela sociedade. A seu ver, em nome deste deus, a quem denomina de Normal, ele sacrifica criaturas humanas, extraíndo delas, para sempre, qualquer capacidade de crença, emoção e individualidade. Alan é sua última vítima, a quem inveja pelo enorme potencial e força em experimentar sensações que ele, ironicamente, é o incumbido de extirpar, mutilando-o para sempre.

Ao final, após a catártica sessão em que Alan dramatiza o ocorrido na noite fatal, efetuando assim importante passo para sua recuperação, um Dysart cético permanece no palco, envolvido ainda na agonia de suas dúvidas.

Ao efetuarmos a análise de *The Royal Hunt of the Sun*, o fato do tempo da ação estar situado num passado remoto facilitou que a abordagem da obra segundo as áreas de estudo de

PORTER³ tivessem uma sucessão natural, embora inter-relacionada. No exame de *Equus*, todavia, duas das três áreas, a herança da cultura ocidental e a situação cultural imediata, estão de tal modo vinculadas, que apenas uma abordagem conjunta é permitida.

Na indagação da fonte da obra, ou do que teria levado Shaffer a escrever *Equus*, verifica-se que, ao contrário da monumentalidade histórica que o inspirou para *The Royal Hunt of the Sun*, o que o intrigou e conduziu à criação de *Equus* foi o relato ocasional de um amigo a respeito de um crime. No entanto, se em *The Royal Hunt of the Sun*, mesmo tendo a moldura da história, Shaffer conseguiu fazer uso da liberdade de criação literária, em *Equus* não só pode como teve que lançar mão desta concessão para engendrar sua obra, pois faltavam-lhe dados sobre o ocorrido. A exigüidade de informações sobre o caso é comentada por Shaffer no prefácio para a edição de *Collected Plays* "The tale told me by my friend James Mossman of the BBC ... was not remotely the one I told the audience." (File on Shaffer, p. 48)

Assim sendo, ainda segundo o depoimento acima referido, do episódio original o autor manteve inalterados somente a ocorrência do ato sexual em um estábulo e o cegar dos cavalos. Alguns fatos mencionados por Mossman como presumíveis causas para o rapaz praticar o crime, entre elas a necessidade de apagar a memória de seu pecado e evitar que os cavalos testemunhassem frente aos seus pais religiosos e repressivos, funcionaram apenas como elementos desencadeadores para criar um enredo dramaticamente verossímil.

Para que alcançasse seu propósito, a dificuldade encon-

trada, de acordo com o autor, foi descobrir um elemento suficientemente forte que desse unidade e fundamento à ação. Nesta procura, Shaffer considerou que um ato de tal gravidade só seria justificável se o prazer do rapaz tivesse sido impedido pela presença dos cavalos e, desta forma, uma estreita relação deveria existir entre eles.

Estes seriam, então, os principais aspectos a considerar sobre a fonte para a criação da peça. Passemos, agora, ao exame dos "motifs" e imagens convencionais consignados pela tradição dos quais Shaffer faz farta utilização na obra em apreciação.

Foi somente numa relação de adorador e divino que o dramaturgo encontrou solidez para alicerçar ligação tão íntima como a de Alan e os cavalos. Consciente de sua consonância com as idéias de Jung ao afirmar que " (...) we are repositories, walking encyclopedias, of all human experience, that we contain within us, within our heads and without our genes, the whole of human history " (File on Shaffer, p:49-50), Shaffer fez com que Alan transformasse o cavalo em uma deidade intitulada *Equus*, cujos rituais para sua adoração nos remetem às imagens, cultos e mitos das religiões primitivas.

Ao se fazer a leitura de *Equus*, destaca-se a semelhança entre o culto da Igreja Católica e o que Alan dedicou ao seu deus-cavalo. A evidência deste aspecto é confirmada não somente pelos detalhes da construção dos ritos por Alan, e que serão analisados a seguir, mas também pela própria gênese dessa religião na mente de Alan. Incerto entre a formação religiosa cristã dada por Dora, sua mãe, que o ensinava e incentivava através de leituras bíblicas, e a proibição radical

de seu pai de dedicar-se a qualquer crença, Alan gerou, em segredo, o seu culto particular.

A primeira transferência foi a do objeto de adoração, sendo feita a substituição da figura de Cristo pela do cavalo. A admiração de Alan por cavalos foi induzida por Dora, que contava-lhe repetidas vezes a história de Prince, um cavalo que falava e que não permitia que ninguém o montasse, a não ser seu jovem mestre, que lhe deveria ser fiel. É sua mãe também que tinha o hábito de, ao ler passagens bíblicas, enfatizar a presença de destaque do cavalo nessa importante obra do pensamento ocidental.

A figura deste animal, de fato, aparece em posição de relevo na Bíblia, notadamente no Livro de Jó e no Apocalipse. Em Jó, no Primeiro discurso de Deus⁴, o Senhor, em resposta às queixas de Jó, fala sobre a perfeição de sua criação e refere-se especificamente ao cavalo, ressaltando o vigor, a beleza, agilidade, imponentia, coragem e impetuosidade deste animal.

Os atributos e a importância do cavalo antecipados no Livro de Jó estão, de certa forma, ratificados em passagens do Apocalipse. Na Execução dos Quatro Decretos do Livro Sobre o Mundo Inteiro, Capítulo 6, Abertura dos quatro primeiros selos: os quatro Cavaleiros (p.1561), em que é dado a conhecer o futuro do mundo e da Igreja, o Cordeiro abre os selos e, à aclamação de " Vem! " - uma evocação a Cristo de que toda a natureza aguarda com impaciência sua manifestação vitoriosa, um a um surgem quatro cavalos. Esses cavalos, montados por cavaleiros, na verdade o próprio Cristo representando a palavra de Deus - o Evangelho, trazem a chave do

enigma, os três clássicos flagelos: a guerra, a fome e a peste.

No capítulo 9, Sexta trombeta: a Cavalaria infernal, a imagem do cavalo e seu poder de punir surge uma vez mais na empolgante narração de João:

E foi assim que eu vi os cavalos e os que os montaram (...) Os cavalos tinham crina como uma juba de leão e de suas narinas saíam fogo, fumaça e enxofre. E uma terça parte dos homens foi morta por esses três flagelos (...) que lhe saíam das narinas. Porque o poder nocivo dos cavalos estava também nas caudas; tinham cabeças como serpentes e causavam danos com elas. (p. 1565)

Porém, na descrição da vitória de Cristo sobre as feras, feita no Capítulo 19 (p. 1561), o cavalo volta a aparecer como a montaria escolhida pelo cavaleiro que vem do céu, chamado Fiel e Verdadeiro, seguido por exércitos celestiais também montados em cavalos brancos, que irão dirigir-se contra as nações pagãs.

O efeito ao mesmo tempo encantador e ameaçador causado pela narrativa bíblica é exteriorizado por Alan em trechos como "Or the white horse in Revelations. He that sat upon him was called Faithfull and True. His eyes were as flames of fire, and he had a name written that no man knew but himself" (p. 240), ou mesmo dramatizado, como ao galopar Nugget, chama-o de Faithful and True e ordena-lhe que a ele se confie, como o escolhido, e que, como no texto bíblico, marchem contra seus inimigos:

Here we go. The King rides out on Equus, mightiest of horses. Only I can ride him. He lets me turn him this way and that. His neck comes out of my body. It lifts in the dark. Equus my Godslave!... Now the King commands you. Tonight, we ride against them all. (p. 265)

Assim, ao redor da imagem transmutada Cristo-cavalo, o dominador e o imolado, Alan adaptou e incorporou rituais da fé católica ao culto que criou e, ao final dos dois atos, somos passo a passo certificados do modo como edificou sua adoração ao deus animal. Este seria então, simultaneamente, o Cristo sofredor, que redimiou os pecados do mundo e nos salvou - como na gravura destruída por Frank e trocada pela de um cavalo, e o onipotente e punidor, que tudo vê e exige obediência e fidelidade. O deus de Alan encarna, assim, características do Deus do Antigo " White eyes -never closed! Eyes like flames-coming - coming! ... God seest! God seest! ... " (p. 297) e do novo Testamento:

Dysart: Now tell me. Why is Equus in chains?

Alan: For the sins of the world.

Dysart: What does he say to you ?

Alan: "I see you ". I will save you. (p. 258)

Na resposta de Alan, acima, está condensada a natureza dual de Equus, seu deus.

Se abandonarmos a primeira frase e nos concentrarmos no "I see you", o caráter de Equus onipotente e juiz, é fatal que se averigüe as implicações simbólicas do olhar. O olhar,

adverte-nos CIRLOT⁵, identifica-se com o conhecer e o saber, sendo que a apreensão de algo leva à sua posse - Equus possuía Alan, isto está evidenciado no texto. Correlacionando o imaginário do ato de olhar ao seu derivativo olho, constatamos que fazem parte deste contexto as idéias de julgamento, proteção, vigilância, além das conotações de guardião do interior do homem e símbolo de vida.

Equus congrega todos estes atributos relativos ao olho, contudo, a relevância deste símbolo na obra adquire proporções maiores quando nos voltamos para o incidente originário de todo o enredo, o cegar dos cavalos. Este ato, praticado num momento de desespero extremo, pode significar, então, o desejo de Alan de libertar-se da carga opressora e por fim à vida do deus que idealizara. Seis são os cavalos atingidos por Alan, que simboliza também a alma humana, reforçando ainda mais os aspectos assinalados. Cegar os cavalos pode ser visto, de certo modo, como o próprio cegar, a recusa de se ver, como Édipo. Como parte deste mito, como em muitos outros, os olhos aparecem como eufemismo dos testículos, sendo que, originariamente, Édipo castrou-se e não cegou-se. Assim, como castigo à sua traição, Alan não só nega o autoconhecimento como se castra.

Retornando à figura do cavalo como Cristo, esta aparece também no relato que Frank faz a Dysart da noite em que surpreendera o filho em meio a um ritual em frente à gravura do cavalo, que iniciava, como no Evangelho de Mateus, fazendo menção à genealogia de Jesus Cristo e acabava em auto-flagelação com um cabide. Em Mateus, 27, 27-30 (p. 1320), é mencionada uma vara que é colocada nas mãos de Cristo pelos

soldados e da qual estes se servem depois para golpeá-lo. A referência ao flagelo imposto a Cristo é feita, ainda, no Evangelho de João 19, 1-3 (p. 1409), em que Pilatos ordena que os soldados flagelem Jesus e este é coroado por eles com uma coroa de espinhos, como na gravura anterior de Alan.

Relacionada à transferência do objeto de veneração Cristo-cavalo está a substituição do estábulo como templo sagrado, a moradia do divino que, como tal, não deve ser profanada. No Novo Testamento, o templo como o lugar de oração, devendo por isso ser respeitado, aparece em Marcos 11, 15-19 (p. 1337), Mateus 21, 12-17 (p.1309-10), Lucas 19, 45-46 (p. 1375) e João 2, 13-17 (p.1386). Neste último há a citação, inclusive, da advertência feita nos Salmos: "O zelo da tua casa me consome (Salmo 68,10)."

A confirmação deste deslocamento feito por Alan encontra-se na cena final, quando ele hesita em ir com Jill aos estábulos, na sua preocupação de trancar a porta para que não sejam vistos pelos cavalos e na sua incapacidade de se abstrair e sentir plenamente o prazer, em virtude do local em que se encontram.

Diretamente ligada à imagem do templo, está a palha. Equus nasceu na palha, como na descrição do nascimento de Cristo, em Lucas 2, 7 (p. 1348) : " E deu à luz seu filho primogênito e, envolvendo-o em faixas, reclinou-o num presépio (...)" . Durante seu contato mais intenso com Jill, a sensação de aconchego e calor que a palha proporciona torna-se insuportável para Alan, que acredita-se profanador do templo e berço de seu deus.

Outro simbolismo cristão presente é a honraria que re-

presenta o carregar as sandálias do mestre⁶. A primeira coisa que Alan faz, antes de iniciar seu cerimonial com Nugget, é calçar-lhe as sandálias - "Sandals of majesty" (p. 261) - beijando-as primeiro, num ato de extrema adoração. Isto faz lembrar a cerimônia do lava-pés durante a Última Ceia, em João 13, 2-20 (p.1403), onde Jesus responde a Pedro "Se eu não tos lavar, não terás parte comigo." e explica aos demais discípulos " (...) Dei-vos o exemplo, para que, como eu vos fiz, assim façais também vós."

O ritual da Última Ceia, celebrado na comunhão católica, é realizado por Alan ao ofertar ao cavalo um torrão de açúcar, porém, com um sentido inverso. Na comunhão cristã, são os fiéis a receber Cristo que irá perdoar-lhes os pecados e, na celebração de Alan, é o deus-animal quem toma os pecados de Alan. Em ambos os casos, contudo, há o significado de purificação. Finalmente, ainda dentro da tradição cristã, resta assinalar que Alan encerra sua cerimônia como são finalizados os atos católicos, pronunciando "Amen!". (p. 266)

Retornando às associações que Alan faz com a figura do cavalo, há a imagem do homem e cavalo como um único ser e que lhe foi passada, também, por sua mãe, que informou-o sobre o fato dos pagãos, quando as Cruzadas Cristãs chegaram ao Novo Mundo, confundirem cavaleiro e cavalo como um único deus.

Essa imagem fantástica, metade homem, metade cavalo, remete-nos aos centauros da mitologia grega. Segundo os antigos, esses seres viviam em libertinagem e selvageria nas montanhas da Tessália e Arcádia. Do ponto de vista simbólico, constitui a inversão do cavaleiro, em que o elemento inferior - a força cósmica não dominada pelo espírito, os instin-

tos, o inconsciente - tem pleno domínio. A tese simbólica de domínio do elemento inferior no imaginário do centauro está de acordo com a Arte Clássica, que conta que a vitória dos lápidas sobre os centauros simbolizou o triunfo da civilização sobre a barbárie, e da legalidade sobre a desordem.

Em *Equus*, é clara a correlação com este símbolo meio homem, meio cavalo. Alan, na sessão de hipnose a que Dysart o induz, por duas vezes faz referências a si e ao cavalo como uma única criatura. Primeiramente, quando imagina-se aos doze anos, em seu quarto, e repete o que acha ter ouvido:

Alan: Bear you away. Two shall be one.

Dysart: Horse and rider shall be one beast ?

Alan: One person! (p. 259)

Mais adiante, narrando seu galopar com Nugget no campo de Ha Ha, já no ápice de seu transe ele exclama: " (...) My mane, stiff in the wind! My flanks! My hooves!", como se fossem parte de seu físico, e continua: "I want to Be you forever and ever! (...) Make us One Person!" (p.266)

Nesta mesma cena, pode ser observado o caráter passional dessa criatura fabulosa que são os centauros, objeto de menção anterior :

Dysart: How did you learn ? (riding) By watching others?

Alan: Yes.

Dysart: It must have been difficult. You bounced about?

Alan: Yes.

Dysart: But he showed you, didn't he? Equus showed you the way.

Alan: No!

Dysart: He didn't?

Alan: He showed me nothing! He's a mean bugger! Ride - or fall! That's Straw Law. (p.259)

Além disso, o símbolo do centauro é de certa forma recriado na mente de Alan, no seu entusiasmo por Westerns: " (...) we saw an awfull lot of Westerns on television. He couldn't have enough of those." (p. 223), comenta Dora. Ao falar ao psiquiatra de seu fascínio por cavalos e o respeito com que deveriam ser tratados, Alan com indignação diz:

No one understands! ... Except cowboys. They do. I wish I was a cowboy. They're free. They just swing up and then it's miles of grass... (p. 241)

Na investida com Nugget contra seus inimigos, os cowboys são os únicos a assistir capazes de compreendê-los: " Stead-y! Cowboys are watching! Take off their stetsons. They know who we are. They're admiring us! Bowing low unto us! Come on now - show them! Canter! ... (p. 265)

Além dos aspectos abordados que funcionaram como elementos para a montagem de todo um cenário na mente de Alan, em que o cavalo ocupa tal supremacia, é preciso apontar a equitação como traço da sociedade inglesa, que associa a este esporte características de elegância, habilidade e domínio. Dora, diversas vezes, frisa com orgulho o hábito de que sua

família tinha de praticar este esporte, procurando mostrar, com isso, sua origem fidalga " We've always been a horsey family." (p. 224). No entanto, para Alan, todo o aparato que os ingleses requerem para a prática deste esporte é considerado como um desrespeito ao seu deus e os tem como inimigos:

"The Hosts of Jodhpur. The hosts of Bowler and Gymkhana. All those who show him off their vanity. Tie rosettes on his head for their vanity. Come on, Equus. Let's get them! Trot! (p. 265)

Deste modo, se para a construção do deus Equus Shaffer recorreu a imagens arquetípicas que subjazem na mente humana, passando pelo Cristianismo e os ritos católicos, retrocedendo até a civilização grega e retornando à prática da equitação e aos Westerns de nossos dias, é inegável que, para a arquitetura da peça, é intensa a influência sofrida pela situação cultural imediata, uma vez que toda a ação baseia-se num tratamento psiquiátrico.

Independente do nosso grau de consciência e mesmo vontade, as idéias de Freud e seu discípulo dissidente Jung, pairam no ar e interferem no nosso cotidiano. A Literatura, e o Drama em particular, lida em essência com o ser humano que, metamorfoseado pela ficção, convencionou-se denominar personagem. Entretanto, para que essa personagem seja aceita, é necessário que o artista a forme com uma certa coerência para que se torne verossímil. O escritor é, pois, um minucioso observador da natureza humana, o que muito o aproxima do psicanalista e, após Freud e aqueles que o seguiram, não há

dúvida de que essa observação passou a ser muito mais consciente e sistemática com o legado que seus estudos proporcionaram.

Em *Equus*, o que torna flagrante o uso desse conhecimento não se restringe à elaboração das personagens, mas ao próprio enredo, a ponto de possibilitar uma leitura bastante limitada da obra, a nosso ver, como um ataque à psiquiatria.

Reações indignadas despontaram, como a de John SIMON em forma de artigo, *Hippodrama at the Psychodrome*⁷. Simon acusa a peça de desonestidade - "The play pullulates with dishonesty" (p. 106) e, à essa afirmação diríamos que, embora seja atribuição do leitor ou espectador a leitura que faz, requer-se daquele que pretende examinar e discutir uma obra uma certa isenção, para que não incorra em parcialidade. A discussão das colocações de Simon mereceria atenção especial, todavia, isto incorreria em uma longa digressão que desviaria esta dissertação de seus propósitos. Apenas concluiríamos que John Simon, ao fechar seu artigo, expõe o equívoco em que enveredou sua análise quando diz que " *Equus* fails all the causes it seems to espouse, except for the dubious of spectacular theatricality." (p. 106) Enviezadamente, este que pretendia ser um ataque final à obra trata-se na realidade de um elogio, tendo em vista que o objetivo primeiro e maior de qualquer dramaturgo - a criação de um espetáculo teatral - o próprio Simon admite ter sido alcançado.

Não se pode negar, porém, que esteja embutido em *Equus* um forte apelo para o repensar do papel da psiquiatria em

nossa sociedade e este fator, juntamente com respostas como a de Simon, que parte do público e da crítica tiveram, demonstram a influência que as idéias de Ronald D. LAING exerciam naquele momento. Psiquiatra e escritor, Laing colocou em questão o pensamento contemporâneo, de forma quase tão extrema quanto os fundadores da psicanálise e da psiquiatria colocaram o pensamento de sua época, investigando, por meio de sua obra, os fundamentos das concepções pós-freudianas acerca do ser humano e da sociedade em que se insere⁸.

Algumas idéias lainguanas como a de que a vida é um processo que, em certa medida, desenvolve-se em condições adversas para todos nós, ou sua confessa dificuldade em ser psiquiatra por achar problemática a descoberta de "sinais e sintomas" nas pessoas entrevistadas, exceto nos casos de esquizofrenia crônica, ou ainda que os supostos sintomas dos pacientes esquizofrênicos constituam apenas prova de seus esforços para manter sua integridade, fazem soar como eco algumas falas de Dysart. Logo no início do segundo ato, um Dysart atormentado pergunta-se:

It asks questions I've avoided all my professional life. (...) A child is born into a world of phenomena all equal in their power to enslave. It sniffs - it sucks - it strokes its eyes over the whole uncomfortable range. Suddenly one strikes. Why? I can trace them. I can even, with time, pull them apart again. But why at the start they were ever magnetized at all - just those particular moments of experience and no others - I don't know - if I can ever know that - then what am I doing here? I don't mean fundamentally! These questions, these whys, are fundamental - yet they have no place in a consulting room. (p. 268)

Mais adiante, ao falar a Hester da necessidade humana de se ter algo para adorar, Dysart diz ao referir-se a Alan: " I only know it's the core of his life. What else has he got? " (p. 273)

O psiquiatra de Shaffer, todavia, não descarta a possibilidade da doença mental ou da esquizofrenia, conforme Laing, somente refuta a sua demasiada importância como caracterização da vida ou instrumento terapêutico, devendo o psiquiatra interessar-se pela pessoa em que o paciente se tornou ou está se tornando em sua aflitiva condição humana: "My compassion is honest. I have honestly talked away terrors and relieved many agonies ." (p. 257)

De acordo ainda com a teoria desenvolvida por Laing encontra-se a tese de que o comportamento do paciente está, até certo ponto, condicionado ao comportamento do psiquiatra no mesmo campo behavioral, como é manifestada de maneira explícita em comentários como o que segue: "(...) Advanced neurotics can be dazzling at that game. They aim unswervingly at your area of maximum vulnerability ..." (p. 252)

Essenciais ainda para a apreensão dos preceitos lainguanos, e sua expressão na obra em questão, são a compreensão do papel da autenticidade na cura e do diagnóstico como ato político. Para ele, a resposta do médico deve conter autenticidade e este, ao invés de atuar como um técnico, indiferente, que não se interessa de fato pelo paciente, deve ser, acima de tudo digno de confiança como pessoa. Em *Equus*, esta preocupação com a autenticidade é um aspecto a afligir Dysart, por achar conflitante com a própria natureza de sua função. Em sua fala, próximo ao final, tentando aquietar

Alan, ele diz: "You are going to be well. I'm going to make you well. I promise you (...) Just trust me ..." para, logo a seguir, contradizer-se "I'm lying to you Alan." (p. 299)

Por estes fragmentos do texto, percebe-se a tendência do pensamento de Laing, não só pelo envolvimento que Dysart denota estar, como pelo descontentamento e revolta consigo mesmo, por achar-se desmerecedor da confiança depositada por Alan.

A respeito da colocação do diagnóstico como ato essencialmente político, onde o indivíduo que possui percepção autêntica da realidade, e age de acordo com isso, é dado por mentalmente enfermo para que possa ser submetido ao controle social, e tidos como sãos aqueles que preferem render-se aos conceitos vigentes, dos quais a coesão social depende, está bastante visível no texto, destacadamente no monólogo em que o psiquiatra, ao discorrer sobre o normal, assevera: "It is the Ordinary made beautiful; it is also the Average made lethal." (p. 257)

Muito mais poder-se-ia dizer sobre a teoria do psiquiatra escocês e sua manifestação em *Equus*, todavia, isto incorreria numa digressão por demasiado longa, que fugiria aos nossos objetivos. Acreditamos, contudo, que o até aqui exposto seja suficiente para constataremos que as idéias básicas do criador da chamada "antipsiquiatria" encontram-se fortemente expressas no texto de Shaffer e corroboram a tese de Porter da relação íntima do artista com o ambiente em que produz.

Se a situação cultural imediata e a tradição cultural, elementos a compor o "cultural milieu" do artista, envolvem sua criação no que tange à formulação de idéias, menor não é

a influência exercida por um terceiro, a herança dramática.

O teatro inglês dos anos 70, década que viu o surgir do Fringe Theatre e outras formas alternativas de teatro, e conviveu com a estabilidade e majestade dos dois mais importantes teatros nacionais, o Royal Shakespeare Company e o National Theatre, pode ser encarada, ainda, como um prolongamento da transformação ocasionada por *Look Back in Anger* de Osborne, e o drama que a seguiu.

Esta averiguação mereceu especial atenção de Barry B. WITHAM que, no estudo *The Anger in Equus*⁹, estabelece analogias entre as duas obras, afirmando possuírem semelhanças tanto filosóficas quanto dramáticas. Entre os aspectos analisados, Witham salienta que ambas criticam o sistema sócio-político inglês e exploram o irresolúvel conflito entre os eventos ditos anormais e os rotineiros de nossa existência, além de fazerem a apologia da vida como paixão. Este último tema, ainda que tenha perene sua dramaticidade, pode parecer insatisfatório como idéia após 20 anos, diz WITHAM, mas Shaffer o faz reviver através de sua teatralidade nos moldes de Brecht e do "total theatre" de Artaud:

It is from this theatrical tradition that *Equus* also draws, and it is this tradition which frequently convinces us that we are seeing and hearing something important because the images which bombard us are so exciting. (p. 65)

Estrutura, texto, cenário e demais recursos utilizados por Shaffer têm como intuito levar a platéia " (...) into a vague kind of catharsis without a very clear knowledge of

what we are experiencing or applauding." (p. 65), completa WITHAM.

Passando-se, então, para a análise formal da peça, verificamos que esta é dividida em dois atos, com trinta e cinco cenas, a indicar mudança de tempo, lugar ou estado de espírito. A ação, contudo, é contínua e tem lugar, na maioria das vezes, no Rokeby Psychiatric Hospital, sudeste da Inglaterra. O tempo é o presente.

Como em *The Royal Hunt of the Sun*, o primeiro ato, composto de vinte e uma cenas, termina com o clímax provocado pela representação de Alan do seu minucioso ritual, onde sexo e religião se misturam. Todo o Ato I, em que é dado a conhecer os antecedentes do crime, é como um preparatório para o ato seguinte, cuja velocidade da ação é maior. Da cena 26 em diante, Alan e Dysart, mais próximos, como companheiros que não se constroem mais em se revelar uma vez que foi transposta a barreira que os amarrava, fazem com que os acontecimentos se condensem e se dirijam ao ato último de cegar os cavalos. Trata-se de um segundo clímax, em que o espectador, levado ao seu limite de tensão, permite somente a fala conclusiva de um Dysart exausto e transfigurado.

Quanto ao cenário, não naturalista, reduz-se a alguns elementos essenciais, constituído de um círculo de madeira que tem em seu interior um quadrado semelhante a um ringue de boxe. Bancos de madeira, da cor verde-oliva, estão dispostos no quadrado, na boca de cena e no fundo do palco. Os do quadrado, em número de três, e colocados paralelos à amurada, são deslocados pelos atores durante a ação, de acordo com a função dramática que irão ter. Outros dois bancos, fora do

círculo, estão à esquerda - usado por Dysart como posto de escuta e observação - e à direita - ocupado pelos pais de Alan. Os do fundo acomodam os demais atores.

Conhecedores da teoria do signo no teatro, de Tadeusz KOWZAN, de que "Na representação teatral tudo é signo." e de que estes são "Emitidos voluntariamente, com plena consciência de comunicar (...)" (p. 64), não se pode deixar de analisar o cenário de *Equus*, pelo menos nos seus elementos principais.

A começar pelo quadrado inserido num círculo, é praticamente perfeita a adequação deste signo com a interpretação de Jung de que, dentro da concepção do círculo como perfeição, o quadrado, número plural mínimo, representa o estado pluralista do homem que não alcançou a unidade interior, a perfeição, o círculo o final da referida etapa. Em *Equus*, a ação se passa, a maior parte do tempo, no interior do quadrado e é neste signo que toda a força dialética da obra se concentra. Nele, Alan e Dysart expõem suas pluraridades ao dar vazão às suas angústias. O quadrado em questão parece-se com um ringue de boxe, palco de violento esporte, cujo sentido agônico de luta é levado às últimas conseqüências na forma de agressão física, realçando ainda mais a brutalidade do embate de idéias que o texto traz e a violência sobre os protagonistas desse espetáculo, restritos à sua condição humana e social. Na cena 33, esta limitação é evidenciada pela fronteira determinada pelas cordas, onde a indicação de palco confirma esse significado: "[He (Alan) scrambles up and crouches in the corner against the rails, like a little beast in a cage]." (p. 295)

Assim, o círculo nunca atingido estaria a representar a impossibilidade de resolução dos conflitos, sendo ocupado ocasionalmente, em episódios como os que Alan encena instantes nos quais transcendera os limites impostos pela normalidade e vivenciara a satisfação plena: o montar um cavalo pela primeira vez na praia, o ritual praticado à frente da foto de Cristo sofredor em seu quarto, o galopar com Nugget. Este embora aconteça no interior do quadrado, está ligado à significação da quadratura do círculo ou à circulação do quadrado. No decorrer do episódio, os cavalos fazem com que o quadrado gire e, no seu girar, forma-se a circunferência, obtendo-se, então, a unidade do material e da vida espiritual, o superar das diferenças e oposições do quadrado, isto é, de sua organização e construção.

Entretanto, se por um lado a presença de objetos e figuras no interior da circunferência - em *Equus* os conceitos de circunferência e círculo estão associados no sentido que adquirem como signo de demarcação - implica em sua limitação, colocá-los de fora constitui a defesa de tais conteúdos físicos ou psíquicos, que protegem o interior contra os perigos da alma que estão a ameaçar do exterior, sobretudo o caos, entendido como falta de limites e desagregação. Postos de fora do círculo estão, à esquerda, o banco que Dysart e Alan ocupam; o primeiro, como um profissional frio a observar seu paciente, que faz uso do mesmo como sua cama de hospital, e à direita, o banco onde os pais de Alan se posicionam, defensores da consciência e da razão. O estar à esquerda, embora fora do círculo e conseqüentemente protegidos do caos, contrasta com o significado do lado direito, pois simboliza

o inconsciente, a involução, como também o mágico. Este confronto direita e esquerda é aparente no Ato I, cena 9, em que Alan e Dysart, opositores, defrontam-se, resultando, na cena seguinte, na revelação do episódio da praia.

Os demais atores, ao fundo - lugar da responsabilidade, do peso e do castigo, indiciam de fato esta significação na descrição do cenário que Shaffer faz "They are witnesses, assistants - and especially a chorus." (p.204)

Finalmente, é necessário mencionarmos o túnel, colocado como pano de fundo e ladeado por fileiras de assentos que lembram os anfiteatros das salas de dissecação. O túnel, em sua representação simbólica, refere-se à passagem arriscada, perigosa e, psicologicamente, ao trauma do nascimento como também à relação sexual. Alan, em sua primeira aparição em cena, vem do túnel, como se estivesse fazendo a sufocante e amedrontante travessia do túnel uterino. O sair do túnel significaria passar a enfrentar a realidade e a exposição à vida a que Dysart o obrigará.

O túnel pode ser visto ainda como o local dos sonhos e fuga. Depois da interrupção do passeio na praia por Dora e Frank, o Horseman refugia-se no túnel, o mesmo acontecendo com Nugget que, ao aparecer em cena, permanece na boca do túnel, ao contrário dos outros cavalos que estão ao redor do círculo, até que seja escolhido por Alan. É com ele que Alan desempenha seu cerimonial e, após o momento epifânico alcançado pelo rapaz, este o conduz de volta ao túnel. É pois clara, nesta cena, a conotação deste signo como lugar de sonhos, refúgio e sua relação com sexo.

Na cena 32, repete-se a imagem de Nugget à entrada do

túnel, quando Jill convence Alan a irem até os estábulos; Nugget recolhe-se e sua figura é apenas vislumbrada. Também é para o túnel que Jill se retira após a constrangedora cena com Alan e de onde, em seguida, Nugget surge para ser atingido por Alan, juntamente com os demais cavalos que saem das laterais.

Para manter o seu objetivo de criar acima de tudo um espetáculo teatral, Shaffer faz ainda ampla utilização de recursos outros, como iluminação, efeitos sonoros, máscara, mímica. É através do jogo de luzes que a atenção da audiência é levada a concentrar-se em determinada parte do palco, o clima da ação é acentuado e fica clara a passagem da ação narrada para a representação, momento em que há mais claridade no palco. Deste modo, dentro do sentido de épico dado por Brecht, há o distanciamento por parte do público, evidenciando-se esta intenção também na forma de como as máscaras e a mímica são usadas. Nas direções do autor que antecede o texto, é deixado claro que o rosto dos atores que interpretam os cavalos não deve ficar oculto pelas máscaras e que estas devem ser colocadas em cena. Quanto à representação, é ressaltado que qualquer literalismo que se assemelhe a um animal doméstico deve ser evitado e que, exceto na cena em que Nugget é montado, os atores devem permanecer em pé. Orientação parecida é dada para o efeito sonoro do coro, que não deve nunca lembrar o relinchar de cavalos. O zunido assustador em doze notas serve para criar um clima de tensão e um sentido de sobrenatural, assinalando a presença de uma entidade maior no palco.

Como parte desse conjunto, realça-se a preocupação de

Shaffer de fazer com que a linguagem que dá o tom da peça esteja em consonância àquela de cada personagem em particular. É assim que temos Dora com um afetado linguajar britânico e Frank com fala própria da classe trabalhadora, cheia de jargões e cacoetes. Alan, incapaz de comunicar-se de início, está a repetir sempre "jingles" de propaganda e, mesmo depois de estar mais à vontade com Dysart, expressa-se por meio de frases curtas, com períodos recheados de frases entrecortadas, a destacar a dificuldade do homem de se expressar por meio do próprio código que criou. Já Dysart, este tem o linguajar do intelectual contemporâneo, distinguindo-se, contudo, a objetividade do tom profissional daquele repleto de emoção quando confia seus pensamentos a Hesther, ou da gravidade que adquire como narrador.

Mas, é sobretudo e também pela palavra que Shaffer caracteriza a dialética de seu texto, o conflito de ideologias que LUKÁCS antevira como inerente ao drama moderno e que nos remete agora à apreciação de *Equus* tendo por referência a teoria de *The Sociology of Modern Drama*.¹¹ Diversamente da forma colocada em *The Royal Hunt of the Sun*, o confronto de idéias de *Equus* está circunscrito a um só contexto político e sócio-cultural e cristalizado em uma personagem. Esta afirmação pode tornar-se alvo de controvérsia se nos voltarmos a Alan enquanto protagonista, entretanto, ela se justifica caso ponderemos que Alan encarnaria na peça o homem como produto acabado e subjugado pelas contradições que o envolvem, cuja ação é inconsciente dos motivos que a causaram e que, por este motivo, em momento algum o vemos a refletir sobre seus atos. É Dysart que, ao tratar Alan, sai

em busca das razões que o conduziram às atitudes extremas que o outro praticou e que, nessa empreitada, aflige-se com as agruras pessoais que já o perseguiram. É nele que vemos o contraditório comportamento do homem cuja passividade e submissão à ordem exterior aumenta em razão direta ao crescimento de sua lucidez e da angústia desta decorrente, como no dizer de LUKÁCS de que no homem do drama moderno

The dialectical force comes to reside more exclusively in the idea, in the abstract. Men are but pawns, their will is but their possible moves, and it is what remains forever to them (the abstractum) which moves them. (p. 430)

Na abordagem de *Equus* sob as propostas apresentadas pelo crítico húngaro no referido ensaio, é surpreendente a adequação da obra ao texto teórico no tocante à questão da uniformização provocada pela ordem social moderna. Lukács discorre sobre o alto grau de uniformização atingido no vestir, nos sistemas de comunicação, educação, trabalho e mesmo nas experiências vividas na infância e, paralelo a estes, a racionalização da vida, concluindo que o drama do homem contemporâneo - a luta pela realização de sua personalidade - é gerado pela ação desses fatores. O tema central de *Equus* é de fato este, posto em palavras por Dysart que, a par do nível alcançado por essa uniformização, dá-lhe o status de divindade, por ele denominada "Normal", da qual, como seu sacerdote, no exercício de suas funções é encarregado de extirpar de adolescentes e crianças qualquer sintoma que os diferencie dessa normalidade. As palavras de LUKÁCS de que "(...) one of

individualism's greatest antinomies becomes its foremost theme: the fact that realization of personality will be achieved only at the price of suppressing the personalities of others (...)" (p. 439) em muito estão de acordo com as proferidas ao final pelo psiquiatra sobre o que considera sua tarefa:

... Let me tell you exactly what I'm going to do to him! (...)
 I'll heal the rash on his body. I'll erase the welts cut into his mind by flying manes. When that's done, I'll set him on a nice mini-scooter and send him pattering off into the Normal world where animals are treated "properly": made extinct or put into servitude, or tethered all their lives in dim light, just to feed it !
 (...) I'll take away his Field of Ha Ha, and give him Normal places for his ecstasy - multi-lane highways driven through the guts of cities, extinguishing Place altogether "even the idea of Place" ! (p. 299-300)

Como personagem do drama moderno que quer Lukács, Dysart é consciente de que a perpetuação de sua personalidade encontra-se em jogo e seu heroísmo, embora requeira menos esplendor e vitória, é mais criterioso e retórico no seu manifestar-se. Diferente do Pizarro de *The Royal Hunt of the Sun*, seu heroísmo tem o tom de resignação que Schopenhauer, citado por Lukács, considera como a essência da tragédia: "There is now, in my mouth, this sharp chain. And it never comes out." (p. 301)

Presente em Dysart, assim como em Alan, está o caráter patológico requerido por Lukács como necessidade técnica para

a efetivação do drama moderno, pois é este elemento que torna possível a transformação do homem não-dramático, aquele do cotidiano, uniforme, em dramático, e que lhe confere concentração de ação e intensidade dos sentidos, fazendo com que ação e situação tornem-se simbólicas. Em Alan, a patologia está aparente nas maneiras de agir que a doentia tentativa de dar significado à sua vida o levou; em Dysart no seu asfixiante confronto interno, na incessante busca do auto-conhecimento e das razões de sua insatisfação, no seu inconformismo com seu papel, no misto de admiração, inveja e piedade que sente por Alan.

A respeito do problema enfrentado pelo drama moderno de encontrar um substituto para a mitologia, inexistente em nossa sociedade, é Russel VANDENBROUCKE que com coerência e clareza fala sobre o assunto em *Equus: Modern Myth in the Making*.¹² Ele inicia seu artigo dizendo que *Equus* trata-se de uma " (...) myth-like story with the integrity and rich overtures of the finest of artistic works." (p. 129) e após discorrer sobre enredo, estrutura, personagens e temas da peça, retorna à questão do mito, considerando este como uma estória que aborda problemas básicos e situações que não se limitam, quer em relevância ou interesse, a uma sociedade ou época. E continua que, embora muitas obras aspirem estes fins, para que tenham o caráter mítico, necessitam, além disso, conter elementos de " ritual, religion, and ceremony" (p. 132). É sob este ponto de vista que para ele *Equus* é verdadeiramente mítica.

Vandenbroucke justifica esta afirmativa argumentando que Shaffer, embora já em *The Royal Hunt of the Sun* procura-

se por imagens e rituais que capturassem a essência do conflito religioso, a luta interna e a auto-crucificação, é em *Equus* que ele os encontra, unindo tema e estilo, como no sacrifício de crianças pelo grande sacerdote helênico Dysart, no culto de Alan-centauro e seu auto-flagelo e, acima de tudo, na comunhão perfeita de rapaz, cavalo, deus e amante no "Field of Ha Ha". (p. 300)

Sobre a postura do herói moderno, não há como este apresentar características sobrenaturais e aristocráticas como nas tragédias gregas, observa Vandenbroucke. Nossa sociedade é destituída de modelos desse porte e, desta forma, o mito moderno deve mostrar ao seu público de classe média um herói de proporções semelhantes às suas, com quem possa se identificar como o Martin Dysart de *Equus*. Quanto ao fato da estória de *Equus* não ser do conhecimento público, como acontecia no drama grego, o seu pano de fundo - o seu contexto - o é. De acordo com o crítico, tanto Alan quanto Dysart foram modelados por uma busca por experiências, auto-satisfação e significado em suas vidas, pelas pressões de desempenho sexual e suas conseqüentes ansiedades, pelos conflitos religiosos e esforços por um propósito maior.

Sensível à importância da interferência do passado e da situação cultural imediata na criação, além da herança dramática, o autor do referido artigo arremata a questão do mito em *Equus* da seguinte forma:

Christ, Marx, and Freud stand over
their shoulders and these surely are
the heroes of the Trojan war and Gods
of Olympus for Twentieth Century

Western man. They are the trinity of contemporary myth-makers, confident in their ability to describe causes, predict results, and provide solutions. They aim to sate man's hunger for coherence and direction, his need to feel secure, and they endeavor to provide relief and comfort. (p. 132)

Vandenbroucke, desta maneira, como que responde à questão do mito levantada por Lukács, mostrando a solução que Shaffer encontrou através não da substituição mas da variação e adaptação deste ao nosso tempo e cultura.

A última frase da citação acima está de acordo, ainda, com a proposição maior desta dissertação, da qual a análise de *Equus* é parte, de que a temática de Shaffer coincide com a do homem moderno, pois ela está voltada para sua demanda por uma direção, mas uma direção que, além de outorgar-lhe segurança e ter respaldo intelectual, preencha sua potencialidade de sentir satisfação e prazer, no âmbito de dois universos: o social, já que é integrante do mundo que o cerca, e o pessoal, onde sua individualidade única, particular, tenha condição de sobrevivência dentro do primeiro.

Como em *The Royal Hunt of the Sun*, Shaffer nos aponta a necessidade humana de vivenciar emoções, paixões e crenças que a racionalidade nos tem negado e nos alerta, também, para a gravidade do culto à razão, fruto da nova ordem decorrente da sociedade moderna, nos impor derivativos criados muito mais para o serviço de sua manutenção do que para o bem-estar de cada um enquanto indivíduo.

A resposta de Shaffer talvez esteja na proposta de

Dysart:

" Look! Life is only comprehensible through a thousand local Gods. And not just the old dead ones with names like Zeus - no, but living Geniuses of Place and Person! And not just Greece but modern England! Spirits of certain trees, certain curves of brick wall, certain chip shops, if you like, and slate roofs - just as of certain frowns in people and slouches " , ... I'd say to them - "Worship as many as you can see - and more will appear!" (p. 254)

Privado de deuses e heróis, de respostas convincentes, o homem moderno procura desesperadamente por significado e compreensão do mundo e anseia por uma harmonia entre suas aspirações por inteligibilidade e a constituição essencial da realidade.

NOTAS

- 1 SHAFFER, Peter. Equus. In: _____. Three Plays. Harmondsworth: Penguin Books, 1796. p. 197-301.
Todas as citações referentes a este texto estão indicadas no trabalho pelo número da página.
- 2 SHAFFER, Peter. Equus. In: TRUSSLER, Simon; PAGE, Malcom (eds) File on Shaffer. London ; New York: Methuen, 1987. p. 58.
- 3 PORTER, Thomas E. Myth and Modern American Drama. Detroit: Wayne State University Press, 1969. 285 p.
- 4 BÍBLIA. São Paulo: Ave Maria, 1980. p. 653.
Todas as citações referentes a este texto estão indicadas no trabalho pelo número da página.

- 5 CIRLOT, Juan E. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984. p. 150.
- 6 DE VRIES, Ad. *Dictionary of Symbols and Imagery*. London: North-Holland, 1976. p. 399.
- 7 SIMON, John. *Hippodrama at the Psychodrome*. Hudson Review, v. 28, p. 97-106, 1975.
- 8 FRIEDENBERG, Edgar Z. *As Idéias de Laing*. São Paulo: Cultrix, 1973. 111 p.
- 9 WITHAM, Barry B. *The Anger in Equus*. Modern Drama, v. 22, p. 61-6, 1977.
- 10 KOWZAN, Tadeusz. *O Signo no Teatro*. In: NUNES, Luiz A. et al. *O Signo Teatral : A Semiologia Aplicada à Dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977. p 55-83.
- 11 LUKÁCS, George. *The Sociology of Modern Drama*. In: BENTLEY, Eric. (ed.) . *The Theory of Modern Stage*. Harmondsworth: Penguin Books, 1986. p. 425-450.
Todas as citações referentes a este texto estão indicadas no trabalho pelo número da página.
- 12 VANDENBROUCKE, Russel. *Equus: Modern Myth in the Making*. Drama and Theatre, v. 12, p. 129-33, 1975.

4 AMADEUS

*Amadeus*¹ foi primeiro produzida no Olivier Theatre de Londres em novembro de 1979, tendo Peter Hall como diretor, que também foi o responsável pelo espetáculo que estreou em New York em dezembro do ano seguinte. Em 1981, a peça voltou a ser encenada em Londres, desta vez no Her Majesty's Theatre e, em 1984, foi feita sua versão para o cinema. Resultado de intenso trabalho de adaptação do texto pelo autor, juntamente com Milos Forman, tornou-se sucesso de crítica e de bilheteria pelo mundo todo. A recriação do texto para o cinema fez com que o texto para teatro sofresse algumas alterações, sendo a mais notável a do clímax final, que o próprio Shaffer justifica da seguinte forma:

To me there is something pure about Salieri's pursuit of an eternal Absolute through music, just as there is something irredeemably impure about his simultaneous pursuit of eternal fame. The jostling of these two clearly opposed drives led us finally to devise a climax totally different that of the play: a nightlong encounter between the physically dying Mozart and the spiritually ravenous Salieri, motivated entirely by the latter's crazed lust to snatch a piece of divinity for himself.²

A obsessão de Shaffer de trabalhar com o texto até que

as palavras, e não apenas as imagens, estejam claras em sua mente e que o sabor de cada cena esteja forte em sua língua é conhecida por todos e já foi mencionada neste estudo. Em *Amadeus*, como em obras anteriores tais como *Shrivings* e *White Liars*, esse trabalho não cessou com a representação no palco, pelo contrário, a realização do espetáculo estimulou e instigou o autor a aperfeiçoar o texto até que o considerasse suficientemente bom para dá-lo como definitivo.

A primeira versão do texto, publicada no ano seguinte à estréia londrina do espetáculo, foi revisada antes da apresentação da peça em New York. Segundo o autor, foi justamente o "exciting success of the piece" que o encorajou a tentar aperfeiçoá-la, o que resultou em significativas modificações no texto original. A este respeito, o autor comenta:

I have never before altered material in a play so extensively. I was led on to do this by what became a nearly obsessive pursuit of clarity, structural order, and drama.
(p. xxvi)

Entre outras, as principais mudanças ocorridas nesta segunda versão dizem respeito à intenção de mostrar um Salieri mais participante na ruína de Mozart, de forma que não parecesse um mero observador e sim se tornasse o causador da mesma. Neste sentido, uma ênfase maior é dada ao tratamento da misteriosa figura mascarada, que encomenda ao debilitado Mozart uma missa de réquiem e o compositor confunde-a com um mensageiro de Deus a anunciar sua própria morte. Na versão

original, tratava-se de um servo de Salieri que a mando de seu senhor amedrontava Mozart; na versão final, é o próprio Salieri quem desempenha esta função. O efeito provocado por esta substituição foi particularmente feliz, a ponto de merecer a seguinte referência do autor:

The play now boasts a much better scene on human level than the one we played in London. I even finally replaced the mask on Salieri's face: but by this time he was not a crudely melodramatic figure - a spooky, improbable Messenger of Death - but more poetic and dangerous apparition, a Messenger of God stepping out of Mozart's confessed dreams.
(p. xxviii)

Desta maneira, com a alteração destes e outros elementos na peça, foi salientada a ambivalência da atitude de Mozart com relação a seu pai, tornando clara a jornada mental que faz de Don Giovanni à *The Magic Flute*, e a aparvalhada vulgaridade de sua postura, evidente na primeira versão, é moderada. O texto desta versão foi publicado em Londres e New York, em 1981, e, desde então, Shaffer voltou a revê-lo, restaurando certos detalhes, como as referências ao relacionamento de Mozart com Aloysia, sua cunhada, que faziam parte do texto original e haviam sido subtraídas da segunda versão. É com esta terceira versão, a definitiva e mais completa, que desenvolveremos nossa análise.

Conforme observado no capítulo anterior, em *Equus*, Dysart inveja Alan por sua extraordinária capacidade de adorar um deus criado por sua própria imaginação; em *The Royal Hunt of the Sun* é Pizarro quem inveja a serenidade que a fé

de Atahualpa em seu deus sol lhe proporcionava; em **Amadeus**, este tema volta a aparecer, tratando-se, desta vez, da inveja que a genialidade de Mozart provoca em Salieri. É ao redor deste foco central que Shaffer arquitetou, tendo por suporte a lendária figura do famoso compositor Mozart - de uma história de vida reconhecidamente conturbada, toda a trama de **Amadeus**.

O desenvolvimento do tema da inveja é feito na peça através da fascinante e polêmica oposição platônico-aristotélica da gênese artística, o autor possesso versus o autor artifice, polarizando-se a questão em seus dois protagonistas: Wolfgang Amadeus Mozart e Antonio Salieri.

Salieri, aclamado músico em seu tempo, é simultaneamente personagem e narrador, que no desempenho desta última função apresenta-se como homem idoso, que em seus últimos instantes invoca os "Ghosts of the Future" (p. 5) para que ouçam sua confissão. No decorrer deste processo, é-nos contado o florescer de sua angústia: compositor cortejado por seus contemporâneos, profissional e financeiramente bem sucedido, Salieri a todos apraz com suas composições, exceto a si mesmo quando, depois de ver Mozart tocar, conscientiza-se de sua mediocridade. Aos dezesseis anos, confessa Salieri, ciente do caráter divino da música - "music is God's Art" (p. 8) - ele fez um pacto com Deus: caso se tornasse um músico famoso, seria um exemplo de virtudes, Seu servo para toda a vida. Aparentemente, sua proposta é aceita pois, no dia seguinte à promessa, um amigo da família o leva para Viena e daí em diante seus estudos e carreira são sobremaneira favorecidos. Depois de um encontro com o imperador, este o torna seu

protegido e, mais tarde, é nomeado compositor oficial da corte.

E' nesta confortável posição que Salieri é surpreendido pela chegada de Mozart a Viena e, ao ouvi-lo, de imediato percebe sua genialidade, o dom divino de que este é portador. Desencadeia-se, então, seu crescente sentimento de revolta contra Deus, que não se deve apenas ao fato deste haver-lhe negado a inspiração mas, principalmente, por fazer com que seja o único capaz de identificar o gênio de Mozart:

And " my " only reward - my sublime
privilege - is to be the sole man
alive in this time who shall clearly
recognize your Incarnation! (p. 50)

E' contra esta ironia que Salieri planeja vingar-se e Mozart, "his preferred Creature" (p. 51) em suas palavras, torna-se o seu campo de batalha.

Deste modo, o compositor italiano retrata a figura do criador artífice, conhecedor do saber formal da construção da obra, porém, desprovido da possessão divina, embora saiba da importância da mesma para a criação da obra de arte única e que tenta bloquear a ação divina na terra através de, segundo ele, sua manifestação mais pura: Mozart.

Em contrapartida, Mozart espelha em Amadeus o reverso da medalha - a criatura escolhida por Deus como porta-voz de Sua música. Após estrondoso sucesso quando criança, Mozart decepçiona seus contemporâneos na idade adulta. Esta decepção, entretanto, é fruto do apego às normas classicistas tão em voga na corte vienense do século XVIII, que fez com que as

pessoas não percebessem e ficassem insensíveis à genialidade que mais tarde o imortalizaria.

Após declarar Deus como seu inimigo, Salieri dirige toda sua munição contra Mozart, objetivando destruí-lo, levá-lo à extinção em todos os aspectos: como compositor e músico, financeira e moralmente e, por último, como homem. Em meio à essa circunstância agressiva e adversa, o Mozart confiante e jovial, com atitudes que beiram à ingenuidade e pureza, chegando ao cômico algumas vezes, vai se transformando num ser humano decadente física e moralmente, até desequilibrar-se mental e emocionalmente e culminar com sua morte. Ele é enterrado quase que anonimamente, em uma vala comum.

A peça, no entanto, não se encerra aí. A ação uma vez mais volta a concentrar-se na narrativa de Salieri, trinta e dois anos depois. Esta narrativa, que tivera início nas primeiras horas da madrugada, está próxima do seu final - Salieri marcara seu término para as seis horas - assim, os fatos mais importante ocorridos depois da morte de Mozart são rapidamente expostos e, cumprida sua missão de narrador, ele retorna ao seu drama pessoal: reverenciado por todos na chamada "City of Musicians" (p. 98), Salieri aos poucos compreende a natureza da punição divina. Ele de fato obtivera aquilo que pedira quando rapaz, a fama, entretanto, esta distinção lhe era conferida por pessoas medíocres, incapacitadas para tal juízo. Pior ainda, implacável em fazer efetivar sua vontade, Deus, de acordo com Salieri, tira-lhe aos poucos tudo o que lhe dera e o submete à humilhação extrema de fazê-lo presenciar a imortalidade da música de Mozart, enquanto a sua cai na total obscuridade.

Firme em seu propósito de não deixar-se ridicularizar por Deus, o astuto Salieri lança mão de um último recurso: declarar-se assassino de Mozart para que seu nome, vinculado à morte do agora famoso compositor, não seja esquecido:

After today, whenever men speak
Mozart's name with love, they will
speak mine with loathing! As his name
grows in the world so will mine - if
not in fame, then in infamy." I'm
going to be immortal after all!"
(p. 100)

Certo de sua vitória, Salieri, como ato supremo de sua vingança, faz uma tentativa frustrada de cometer suicídio, mas é salvo por seus servos e é dado como doente mental. A palavra passa então para aqueles que primeiro apareceram no palco, os dois Venticelli, "purveyors of information, gossip and rumour" (p. xxxi), que nos contam que ninguém, apesar dos insistentes clamores de Salieri, acredita que ele seja o culpado pela morte de Mozart. Eles se retiram de cena e, ao final, um solitário Salieri dirige-se à platéia, absolve-a após chamá-la de medíocre e, num último gesto, abençoa-a, enquanto por todo o teatro ecoam os últimos quatro acordes do Funeral Maçônico de Mozart.

Para a análise de *Amadeus*, recorreremos uma vez mais ao modelo de PORTER³, a começar pela herança da cultura ocidental mais aparente na obra, especificamente as fontes as quais Shaffer recorreu para a sua construção. Embora baseie-se em fatos reais, *Amadeus* não é e nem se propõe a ser uma biografia musical e romanceada de Mozart, a reconstrução absolutamente fiel da história oficial, e isto pode ser verificado

tanto no texto quanto nas palavras de seu autor a respeito:

I tried to write a play, not history.
(...) All the elements of the play
are as near to the facts as I could
verify. Then I tried to work them
into a dramatic climax.
(File on Shaffer, p. 62)

Este aspecto, todavia, não fez com que Shaffer, metí-
culoso no seu fazer, negligenciasse a importância da pesquisa
sobre Mozart e seu contexto, o que implicou na leitura de to-
da sorte de material, passando pelo estudo de biografias, re-
gistros documentários da época, correspondências trocadas pe-
lo e sobre o compositor e o que a seu respeito já tivesse
servido de matéria para a criação de alguma obra artística,
como o pequeno drama em verso, *Mozart and Salieri*, do escri-
tor russo Alexander PUSHKIN.⁴

Encenada em 1832, sete anos após a morte de Salieri
portanto, *Mozart and Salieri* está incluída no conjunto das
peças de Pushkin chamado *Little Tragedies*. Ainda que não te-
nha se dedicado exclusivamente ao drama, possuindo obras em
outros gêneros, sua contribuição maior para o gênero em ques-
tão deu-se com esses quatro dramas, contribuição esta bem
mais efetiva, inclusive, que sua tragédia histórica *Boris
Godunov* que pretendia, com seu aparecimento, criar uma tradi-
ção do drama shakespeareano na Rússia.

Assim como *Amadeus*, *Mozart and Salieri*, escrita ainda
sob o calor provocado pelos rumores da confissão de Salieri
de ter envenenado Mozart, sofreu duros ataques por parte dos
defensores do compositor italiano e daqueles que, preocupados

em manter a fidedignidade dos fatos, esquecem-se de que a natureza da verdade de uma obra de arte diverge totalmente da dos compêndios históricos. O artista pode retirar das fontes históricas os fundamentos para sua criação, porém, deve sentir-se livre "(...) to include or omit, to exaggerate or diminish, to alter the balance of fact in whatever is necessary for him to establish the "dramatic" truth that he is seeking." , como bem coloca Richard ADAMS na Introdução de sua edição de *Amadeus*.⁵

De uma economicidade surpreendente, Mozart e Salieri contém inúmeros elementos narrativos que aparecem quase inalterados na recriação de Shaffer, entre eles, a desmedida ambição de Salieri de tornar-se um grande compositor, a inveja que sente da facilidade com que Mozart compõe obras de indiscutível genialidade e o seu propósito e tenacidade em destruir Mozart sob o disfarce de uma amizade sincera.

Além disso, a primeira fala de Salieri no drama de Pushkin coincide em muito com a do Salieri de *Amadeus*, assim como o caráter e o agir dos dois protagonistas. Tanto o Salieri de Pushkin quanto o do dramaturgo inglês não são virtualmente maus, eles assim se tornam levados pela revolta que a flagrante superioridade de Mozart os faz sentir, sem que este, ao contrário deles, nada tenha feito para merecer esse privilégio. Os dois Salieris são ainda grande admiradores da obra de seu rival; diferem, no entanto, na justificativa e na forma de executar a sua destruição. Na obra do escritor russo, Mozart é literalmente envenenado por Salieri e diz que o faz em nome de todos os músicos talentosos mas não geniais:

teresses pessoais próprios da corte.

O ambiente de intriga e inveja, em particular entre os ligados à música, é melhor compreendido se atentarmos para o fato de que, no século XVIII, os músicos eram empregados que compunham e executavam de acordo com as necessidades de quem os contratava. Trabalhavam sob medida e sob ordens e seus patrões eram membros da aristocracia. Assim, os critérios para escolha dos mesmos eram prerrogativa do empregador e totalmente subjetivos. Salieri esclarece a audiência sobre este aspecto:

You, when you come, will be told that we musicians of the eighteenth century were no better than servants: the willing slaves of the well-to-do. This is quite true. It is also quite false. Yes, we were servants. But we were learned servants! And we used our learning to celebrate men's average lives! (p. 10)

O imperador austríaco, Joseph II, ainda que entusiasta da música, tinha um gosto decididamente superficial e cercava-se de compositores e músicos que, com exceção do próprio Salieri, eram incapazes de reconhecer o verdadeiro gênio, o mesmo ocorrendo com os cidadãos vienenses em geral. Conde Rosenberg, por exemplo, diretor da Opera Imperial, ao expressar-se sobre o *Idomeneo, King of Crete* de Mozart, aproveita para fazer um comentário desabonador:

A young fellow trying to impress beyond his abilities. Too much spice. Too many notes.
(...)
He was a child prodigy. That always

spells trouble. (...) All prodigies
are hateful - non è vero, Composito-
re? (p. 13)

A frivolidade e sofisticação da corte são mostradas ainda no modismo de seus membros de fazer uso variado das línguas tidas como civilizadas. O excesso de francês e italiano na cena do primeiro encontro de Mozart com o imperador e expressões híbridas como "Caro Herr" são bastante ilustrativas, denotando a preocupação em transparecer um cosmopolitismo e em estabelecer barreiras aos que não dominavam outras línguas. Esse cosmopolitismo, contudo, estava sujeito a transformar-se em sentimento pró-nacionalista, dependendo do interesse e conveniência do momento. Típica deste aspecto é a reação de Rosenberg à vontade do imperador de encomendar a Mozart uma ópera em alemão: "Why in German? Italian is the only possible language for opera!" (p. 13). E Strack, valete da Câmara Imperial, ao perceber as manobras de Rosenberg e Salieri contra Mozart, responde aos dois: "Mozart is right in some things. There is far too much Italian "chittero-chattero" at this court!" (p. 62).

Além desse pano de fundo sócio-cultural, está salientada na peça a visão mercantilista do catolicismo. Deus como o mercador que concede benefícios em troca de promessas, no caso, o compromisso assumido por Salieri de uma conduta irrepreensível, regrada por virtudes tais como castidade, benevolência para com o próximo e profunda reverência através de sua música.

O desvirtuamento dos preceitos cristãos pela Igreja Católica em nome da fé já havia sido anteriormente abordado por

Shaffer. Em *The Royal Hunt of the Sun*, Roma camuflava a sede de expansão de seus domínios e riqueza como o cumprimento de sua missão de evangelização dos gentios. Em *Amadeus*, a fé é mostrada como algo a ser comercializado; trata-se do pacto a nível de Deus e indivíduo. Reaparece também o sacramento da Comunhão, que integrara os textos de *The Royal Hunt of the Sun* e de *Equus*. Na peça em estudo, Salieri simbolicamente comunga ao engolir a partitura de Mozart que rasgara em pedaços - o veneno de Deus contra si, não o perdão e a vida como na fé católica.

Porém, se essa concepção do catolicismo distorcido é visível na obra, aparente está também a influência da filosofia grega no que tange à relação humana com o divino. Na Grécia Antiga, os deuses estavam constantemente a ameaçar a existência humana por meio da tentação à *Hybris*, a presunção que acomete o homem e o cega através da *Ate*, até que sobrevenha o castigo divino desencadeado pela *Nemesis*. Dentro desta linha filosófica, *Amadeus* parece estar mais de acordo com o tratamento que é dado a este tema na tragédia de Sófocles do que na de Esquilo. Este trabalha com o homem que, superado pelo destino, refugia-se na divindade, pois teme os deuses; o primeiro faz com que o homem lute contra o fado, a ele contrapondo-se, mas nunca o sobrepondo.

O Salieri de *Amadeus* pode ser visto como este herói que, inconformado com a vontade divina, não só se recusa a aceitá-la como a desafia. A *Hybris* do compositor italiano está em sua decisão de bloquear a ação de Deus, destruindo Mozart, e na quebra dos votos de virtude. De início, a situação parece favorável a Salieri. Ofuscado pela *Ate*, ele se

torna cada vez mais confiante e seguro de sua vitória na contenda com o Absoluto:

It was incomprehensible. Almost as if
I were being pushed deliberately from
triumph to triumph! ... I filled my
head with golden opinions - yes, and
this house with golden furniture!
(...)
I grew confident. I grew resplendent.
(p. 57-58)

E aprimora sua vingança até vislumbrá-la cumprida com o aniquilamento total de Mozart: "Reduce the man: reduce the God. Behold my vow fulfilled. The profoundest voice in the world reduced to a nursery tune." (p. 94)

Todavia, com o passar dos anos, Salieri vem a perceber o proceder da punição divina, a Nemesis, ao testemunhar a extinção de sua música e o reconhecimento da de Mozart. Tenta ainda desesperadamente reverter este quadro adverso, acusando-se como responsável pelo envenenamento de Mozart, mas ninguém lhe dá crédito. Como no drama de Sófocles, Salieri insurgiu contra a vontade divina, a Ananke, se preferirmos a terminologia grega, porém foi incapaz de superá-la.

Entretanto, a semelhança de Salieri com os heróis da tragédia de Sófocles termina e começa a se diferenciar neste ponto. Salieri de fato se sobrepõe ao inescrutável destino, mas consegue escapar do tormento de seu sofrimento e ter uma visão global de sua experiência com um cáustico distanciamento. No seu gesto final, há um misto de amargor e ironia quando volta-se para a platéia e diz:

Mediocrities everywhere - now and to
 come - I absolve you all. Amen!
 He extends his arms upwards and out-
 wards to embrace the assembled
 audience in a wide gesture of
 Benediction - finally folding his
 arms high across his own breast.
 (p. 102)

A consideração de *Amadeus* sob a perspectiva filosófica da cultura helênica, leva-nos à transição natural à etapa seguinte da análise da peça, que é a sua abordagem segundo outra área de estudo de Porter, a tradição dramática presente na configuração da obra.

Dentro ainda do exposto sobre a concepção grega da existência humana e sua relação com o divino, começaremos pela verificação dos requisitos que Albin LESKY, em *A Tragédia Grega*⁶, julga necessários à criação do efeito trágico e de como isto foi efetuado por Shaffer. Examinando estes requisitos isoladamente, podemos estabelecer os seguintes paralelos entre eles e o texto de Shaffer:

- a dignidade da queda: Salieri é o compositor oficial da corte austríaca, por todos admirado e respeitado, que cai desta posição de destaque no infortúnio, acabando desacreditado - possui pois o porte requerido para o herói trágico;
- a possibilidade de relação com o nosso mundo: ainda que nem todos nos situemos na posição de artistas possessos ou artífices, somos cientes da limitação de nossas habilidades e de como o poder pode ser manipulado em benefício de indivíduos, principalmente numa sociedade competitiva como a nossa, semelhante a Viena do século XVIII: temos Mozarts ge-

niais sendo esmagados por influentes Salieris, constantemente;

- a escolha decisiva do sujeito da ação trágica tem que ser feita conscientemente e do mesmo modo a punição deve ser sofrida: Salieri considera friamente o objeto e forma de realização de sua vingança e termina ciente de como se procedeu a punição;
- a existência de um conflito que não admita solução - a contradição irreconciliável: em *Amadeus*, este conflito está polarizado no homem versus Deus, o que LESKY denomina de "conflito trágico cerrado" (p. 30), de onde não há saída e cujo término conduz à destruição. Este conflito, porém, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso precisou acabar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido.
- a culpa trágica - o protagonista é o responsável por seu infortúnio e sua "falha" desencadeia a desordem: o compositor oficial da corte austríaca traz para si a desgraça, morrendo desconhecido e considerado insano; destrói a vida de Mozart e seus familiares; impede ao mundo contemporâneo seu a revelação da obra de Mozart; provoca a inimizade entre os membros da confraria da fraternidade que é a Maçonaria;
- a intenção educadora do poeta trágico: ainda que esta não seja a intenção primeira de Shaffer, esta pode ser encontrada na estrutura subliminar do texto, que nos dirige ao questionamento de nossa conduta numa sociedade competitiva;

- o sentido do acontecer trágico: pelo tratamento do trágico dado pelo dramaturgo inglês, somos conduzidos a um mundo transcendente, de ordem superior. à consciência de que tudo acontece sob o signo de um mundo de normas e valores absolutos.

Para o alcance do efeito trágico, além dos requisitos estabelecidos por Lesky, temos em *Amadeus* outro elemento essencial na tragédia ática, que é o coro. Metamorfoseado na figura dos dois Venticelli, as diversas funções do coro assim se realizam: eles abrem e fecham a cena, prólogo e êxodo da peça; narram os acontecimentos que ocorrem fora do palco, fazendo comentários sobre os mesmos; influenciam nossas simpatias, quer expressando o sentimento, quer funcionando como ressonância do tom do que não foi representado, mas que é parte do contexto; fornecem pistas, caracterizando o seu papel profético; introduzem novas personagens; agilizam a ação, conduzindo-a adiante e para trás, conforme necessário.

Os Venticelli funcionam não só como coro. Há instante em que são personagens, quando aparecem como convidados da festa de Ano Novo da Baronesa de Waldstädten e contracenam com Constanze. São usados, também, como recurso dramático para a mudança de cenário.

A máscara, recurso usado tanto no drama grego quanto no teatro japonês Noh, está presente em *Amadeus*. Nesta obra, seu emprego parece próximo daquele na tragédia grega, como a máscara mágica, que transfere ao seu portador a força e as propriedades do demônio por ela representados (p. 49). A máscara de Salieri transforma-o em tudo aquilo que Mozart anseia e aguarda com temor, o Mensageiro de Deus que virá

para o acerto final, bem como o pai, seu deus terreno, que ao morrer o deixara indefeso à própria sorte e a quem acha ter traído.

Desiludido, exausto, Mozart decepçiona-se ainda mais ao remover a máscara e verificar ser Salieri o seu portador. Independente de qual fosse a missão deste mascarado, o compositor a considerava como designio divino, do sobrenatural, o que, estranhamente, lhe dava um certo conforto - a comprovação da existência de Deus e de que não fora esquecido por ele. Em desespero, Mozart ainda invoca Deus, mas Salieri, implacável, golpeia-o uma vez mais dizendo-lhe que Deus existe, mas que não é um deus do amor ou da misericórdia, e sim um deus leviano, que se utiliza de suas criaturas, marionetes manipuladas à revelia pelo seu prazer.

Incapaz de lidar com realidade tão crua, acuado, Mozart refugia-se na infância, pois na condição de criança lhe é possível imaginar em Salieri a figura de Leopold e solicitar a este o aconchego e a proteção de um pai. Salieri, contudo, continua impassível e, determinado, liberta-se do abraço de Mozart, deixando-o só. Apenas depois da chegada de Constanze, sua outra fonte de amparo, é que Mozart sai de seu transe e admite ser Salieri a figura mascarada e, como tal, o mentor de toda sua desgraça: "Salieri has killed me." (p. 95). Para alguém que crescera imaginando-se um privilegiado por Deus, de uma sensibilidade exacerbada, a vida revelara-se por demais dura e comportar-se como adulto significava ter que admiti-lo.

Se a máscara desempenha papel decisivo na dramaticidade da peça, ênfase maior é dada à participação da música. Amante

da música, esta flui imperiosa em *Amadeus* mais do que qualquer dos trabalhos anteriores de Shaffer. É importante lembrar que Shaffer esteve profissionalmente ligado ao ramo musical por duas vezes e que, além disso, é pianista. Assim sendo, nada mais natural que, em se tratando de uma lenda da vida de dois compositores, e o próprio dramaturgo um conhecedor de música, a trilha sonora adquirisse corpo e status de personagem adicional na peça. Seu incessante soar é como que um tormento para o compositor da corte, a lembrar-lhe a existência de Mozart e a confirmar a mediocridade de sua música. Para ele, Mozart é o receptáculo por onde Deus transmite a Sua música.

Em sua efetivação como espetáculo no palco, *Amadeus* depende grandemente de detalhadas e precisas indicações musicais, que funcionam como marco dos principais acontecimentos dos últimos dez anos da vida e carreira de Mozart. No reconhecimento que Shaffer faz do excelente trabalho de Harrison Birthwistle no preparo das partituras que acompanham o texto, na primeira versão da peça, há o seguinte comentário sobre esta intenção:

Mr. Birtwistle is a distinguished composer in his own right, who brilliantly solved the problem of how Mozart's music should sound as heard by Salieri. It was never cheaply distorted by modern devices, yes its suitable "treatment" suggested the sublime work of a genius being experienced by another musician's increasingly agonized mind.
(p. xx-xxi)

De fato, é a perfeita adequação da música ao texto que permite a criação de um dos momentos de maior ironia em *Amadeus*. Perto do final do Ato I, com a saída de Constanze, o atônito e incrédulo Salieri, com os braços cheios dos manuscritos de Mozart, freneticamente os lê e, ao fazê-lo, a execução das composições faz com que a música penetre em sua mente. Este desfile, intercalado por pausas, num crescendo atinge o apogeu justamente no ponto em que a *C Minor Mass* intensifica o seu clímax e enche o teatro. Neste instante, Salieri, subjugado pela punjança e superioridade da música de Mozart, literalmente cai ao chão - a música que acabara de ouvir é a voz do Absoluto, o testemunho de sua mediocridade, e somente ele é capaz de apreciá-la. Ele, para quem esta música que lhe provoca sublime prazer e é ao mesmo tempo prova de sua rejeição e reprovação pelo divino, é quem irá, doravante, dedicar-se à destruição de seu criador.

Como parte deste cenário musical, integram a peça algumas obras de Mozart e, conforme Richard Adams salienta, ao discorrer sobre a importância das mesmas na obra, há uma satisfação estética muito maior na apreciação do texto e do espetáculo se nos detivermos na habilidade de Shaffer em trançar elementos da vida particular do compositor com as óperas que compôs. É assim, diz o crítico, que nos capacitamos a captar em toda sua totalidade a expressão "The Magic Flute" (p. 88) que Salieri usa para referir-se a Mozart; que associamos as duas heroínas de *Così fan Tutte* às irmãs Aloysia e Constanze Weber, que preponderante papel representaram na vida do compositor austríaco, e que podemos acompanhar a trajetória emocional por ele percorrida em

virtude da ambigüidade de sentimentos que seu pai, Leopold Mozart, o faz experimentar - este percurso vai do acusador Commendatore de Don Giovanni, a quem ele receia e não consegue ter afeição, à complacente e amorosa personagem de *The Magic Flute*, o pai que ama e respeita.

Outro exemplo da conformidade entre a música e o texto, ocorre na cena da apresentação de Mozart à corte. Salieri compusera em sua homenagem uma singela marcha de boas-vindas e que, mais tarde, ele transforma na ária *Non più andrai*, de *Le Nozze di Figaro*. Na referida ópera, esta ária interpretada por Figaro é um aviso ao seu pajem Cherubino de que, daquele momento em diante deve esquecer-se dos prazeres e benesses que a vida lhe proporcionara e preparar-se para um futuro repleto de reveses. Como observa Adams, Shaffer, ao colocar na peça o próprio Mozart executando este tema, no instante em que a sua presença em Viena irá desencadear uma mudança drástica na vida de Salieri, faz com que um clima altamente irônico seja criado. A colocação de Adams, a qual estamos de pleno acordo, acrescentaríamos, no entanto, que esta ironia é de natureza dupla: o aviso contido na fala de Figaro não é dirigido apenas a Salieri, mas a Mozart também. Do mesmo modo sua vida passa, dali em diante, a ser um contínuo peregrinar por infortúnios até a completa desolação.

Inúmeras outras passagens de *Amadeus* serviriam para exemplificar o papel fundamental que as composições de Mozart cumprem na peça, dando, acentuando e trocando a tonalidade de cada cena, todavia, seria nos alongarmos em demasia para justificar o óbvio. O essencial que permaneça, e que acreditamos já tenha ficado patentado com o acima registrado, é que as

óperas, além de constituírem importante parte da obra, denunciam a perícia de Shaffer ao utilizá-las como recurso.

Porém, a execução de fragmentos da obra de Mozart não é a única música presente em *Amadeus*. A peça traz em si grande musicalidade em forma de música verbal, principalmente no jogo interno das vozes em determinadas cenas e nas longas falas de Salieri. Exemplo típico do primeiro caso é a cena que abre a peça, em que as minuciosas orientações do autor para sua representação, como se não bastasse a própria construção do diálogo, feito de frases curtas e ritmadas, assemelham-se aos cuidados de um maestro com o efeito de nuances musicais que pretende causar na sua execução da obra:

Savage whispers fill the theatre. We can distinguish nothing at first from this snake-like hissing save the word Salieri! repeated here, there and everywhere around the theatre. Also, the barely distinguishable word "Assassin"! The whispers overlap and increase in volume, slashing the air with wicked intensity. (o grifo é nosso)

A respeito da interpretação que requer para os dois Venticelli, ele continua:

These are the Two Venticelli: (...). They speak rapidly - in this first appearance extremely rapidly - so that the scene has the air of a fast and dreadful Overture. Sometimes they speak to each other; sometimes to us - but always with the urgency of men who have ever been first with the news. (p. 1)

A efetividade desta musicalidade verbal pode ser questionada por alguns, visto que somente a representação do texto permitiria a apreciação da mesma em sua amplitude, entretanto, são variadas as instruções integrantes do texto impresso, como o já mencionado, que comprovam e buscam assegurar o efeito desejado por Shaffer.

Como dito, diversas também são as falas de Salieri que apresentam uma musicalidade interior. Entre elas, escolhemos, para ilustrar nossa afirmação, a invocação que recita cantando:

Ghosts of the Future!
So much of Time to come!
So much more unavoidable than those
of Time gone by!
Appear with what sympathy Incarnation
may endow you!
Appear you -
The yet to be born!
The yet-to-hate!
The yet-to-kill!
Appear - Posterity! (p. 6-7)

Tendo abordado a música interna das falas e diálogos, passamos ao exame das formas de linguagem que aparecem na obra. Ao falarmos da reconstituição que o autor fez da Viena do final do século XVIII, fizemos menção ao linguajar rebuscado, recheado de expressões das chamadas línguas civilizadas, que prevalecia na aristocracia de então.

Além desta interessante caracterização pela fala, é interessante notar-se, ainda, os diálogos dos Venticelli, dos quais Shaffer lança mão de forma a conseguir concisão nos relatos dos fatos e opiniões que são relevantes para o entendimento do enredo, mas que não são encenados. Algumas vezes,

um Venticello completa a informação que o outro começara:

Venticello 1: There was talk once before, you know.

Venticello 2: Thirty-two years ago!

Venticello 1: When Mozart was dying.

Venticello 2: He claimed he'd been poisoned.

Outras, em que argumentam entre si, como na sequência do mesmo diálogo:

Venticello 1: (Shyly) But what if Mozart was right?

Venticello 2: If he really was murdered ?

Venticello 1: And by him. Our fist Kapellmeister!

Venticello 2: Antonio Salieri!

Venticello 1: It can't possibly be true.

Venticello 2: It's not actually credible.

E aquelas ainda em que um é eco do outro, a reforçar o bochicho do que foi dito:

Venticello 1: I don't believe it.

Venticello 2: I don't believe it.

Venticello 1: I don't believe it.

Venticello 2: I don't believe it.

Venticello 1 and Venticello 2: "No one believes it in the world!" (p. 4)

No entanto, a polêmica maior a respeito da linguagem em Amadeus foi gerada em torno do linguajar da personagem

Mozart. Fundamentado na correspondência particular de Mozart, em que o compositor adotava uma linguagem escatológica, e nas referências que algumas biografias fazem a este respeito, Shaffer fez com que sua personagem expresse-se, por vezes, de um modo bastante vulgar. Os aspectos principais a marcar este estilo estão concentrados na tendência em escorregar para um rimar e repetir desprovido de sentido e nas freqüentes referências às funções intestinais. Mozart diz a Constanze:

I'm going to bite you in half with my
fangs-wangs! My little Stanzerl -
wanzerl - banzerl!

(...)

You're trembling!... I think you're
frightened of puss-wuss! ... I think
you're scared to death! (Intimately)
I think you're going to shit
yourself. (o grifo é nosso)

Constanze acompanhava Mozart no modo de seu falar, como no diálogo que integra a mesma cena acima:

Mozart: Hey - Hey - what's Trazom!

Constanze: What ?

Mozart: TRAZOM. What's that mean?

Constanze: How should "I" know?

Mozart: It's Mozart spelt backwards - shit - wit!
If you ever married me, you'd be Constanze
Trazom.

Constanze: No, I wouldn't.

Mozart: Yes you would. Because I'd want everything
backwards once I was married. I'd want to
lick my wife's arse instead of her face.

Constanze: You're not going to lick anything at
this rate. Your father's never going to
give his consent to us. (p. 17-18)

Este diálogo, que começa como um inocente jogo infantil, termina com a abordagem de um problema que os afligia, o consentimento do pai de Mozart para que se casassem. Percebe-se, no decorrer do texto, que Mozart e Constanze estão sempre a fazer uso deste recurso, como que uma recusa a enfrentar de maneira madura as adversidades e ou como um mecanismo moderador da tensão que estas lhes causam.

Conforme assinalado, houve uma certa onda de protesto quando da primeira apresentação de *Amadeus* devido ao vocabulário e aos traços de uma personalidade infantil, instável e mesmo ingênua sobre os quais Shaffer alicerçou sua personagem. A transcrição abaixo de trechos de uma matéria de ESSLIN para a *Plays and Players* daquela ocasião, nos permite avaliar a questão suscitada:

(...) In the case of Mozart the difficulty is compounded a hundred-fold by the fact that in his letters Mozart reveals himself as an individual of earthly sexuality and scatological expressiveness. What a paradox: the most sublime spirituality issuing forth from a man who is capable of working endless jokes about shit and piss! Here, I think, Shaffer made his big mistake: it is one thing to be scatological in letters to intimate relations (as Mozart was) another to make him use that kind of language in public, in polite society, at the very court of the Emperor. And this precisely is what Shaffer does: the result is a figure of grotesque inappropriateness, a veritable monstrosity, (...)'

Não nos parece ter sido intenção de Shaffer, por mais fascinante que possa ter sido a vida de Mozart, fazer uma

obra biográfica. Conforme visto, o autor aproveitou-se desta figura lendária para criar sua personagem, que possui vida própria, dissociada daquela que a inspirou. Em fazendo o seu Mozart deste modo, Shaffer nos mostra a dramaticidade existente nas aparentemente inconciliáveis atitudes humanas, neste caso, um grande gênio ser, ao mesmo tempo, uma criatura desagradável, por vezes beirando ao vulgar.

Porém, embora não seja propósito deste trabalho, mesmo se analisarmos a questão sob o ponto de vista do Mozart histórico, este tipo de reação peca por um princípio básico - e aqui não há nenhuma ligação com a obra de Shaffer, que é a dissociação entre a personalidade artística ímpar e o homem Mozart. As idiossincrasias de seu comportamento em nada diminuem a grandeza de suas composições, tidas universalmente como um milagre de densidade artística, em que a cultura divina está manifestada e envolta na mais perfeita ciência musical. A despeito da conduta do homem Mozart, a sua música deve e é admirada pela sua genialidade, é com ela que o mundo se encanta.

Somos de opinião de que, ao caracterizar sua personagem, Shaffer só fez confirmar sua habilidade em usar o diálogo. É através deste recurso econômico e de grande efeito dramático, o linguajar irreverente e infantil de Mozart, que o leitor e ou espectador pode aceitar e assim compreender a excepcionalidade do caráter de um homem que, embora pressionado pelas circunstâncias totalmente adversas, ainda tinha energia, leveza de espírito, graça e mesmo ingenuidade para compor obras tão sublimes. E somente este Mozart petulante e desabusado, mas genial, poderia provocar e justificar a in-

dignada revolta de seu antagonista, o dedicado cortesão e músico competente, Salieri.

Aos quesitos trágicos que contém, *Amadeus* agrega elementos da comédia, com seus diálogos espirituosamente inventivos, somados a efeitos visuais e outros recursos do drama épico. Salieri, figura central da peça, é protagonista e narrador, embora o título *Amadeus* - o homem amado por Deus - ironicamente se refira a Wolfgang Amadeus Mozart.

Na posição de narrador, Salieri é quem nos mostra as questões principais tratadas na obra e, como tal, dirige-se à audiência e a interpela, introduz grande parte das cenas - ao final de uma cena antecipa o que irá ocorrer na seguinte; descreve o espaço não visível no palco, mas que é necessário que a platéia visualize; dá a cronologia da peça de forma que o público se oriente quanto ao momento em que a ação está ocorrendo.

Em *Amadeus*, tanto quanto em *The Royal Hunt of the Sun* e *Equus*, um pacto entre narrador e espectador é estabelecido, em que a este último é solicitada a participação na ação, aproximando-o e criando uma relação empática com o que se desenrola no palco. Mesmo que o tempo da narrativa, como é o caso de *The Royal Hunt of the Sun* e *Amadeus*, não coincida com aquele no qual a audiência tem inserida sua existência histórica, uma outra cronologia, a determinada pelo narrador, é aceita, com num jogo de regras tácitas. Todavia, esta proximidade não é constante, nos instantes em que Salieri de narrador passa à protagonista, o público é distanciado, tendo que vê-lo, então, como uma personagem envolta em um outro tempo e espaço diferentes do que haviam acordado, num vai-vém

contínuo.

Amadeus, como dito, contém elementos do trágico, do cômico e ainda do épico, mas não se pode deixar de notar que apresenta, também, características da ópera. E quando mencionamos este aspecto, não nos referimos apenas à execução de excertos das óperas de Mozart, ou ainda ao restante da trilha sonora que acompanha o texto, mas à ópera interna nas falas das personagens, o que antes chamamos de musicalidade verbal. O depoimento de Shaffer a este respeito é o seguinte:

I now look back on *Amadeus* and say "Of Course! That's what it was! Opera!" I never deliberately sat down and said I was going to compose an opera. But as I worked, I could see operatic elements. Here was an opening chorus, the whispers of the populace. Here, with the entrance of the two gossip courtiers was a duet. Here is a trio, and later a quintet. Salieri's monologues are the big arias. The play has the savour, the smell and taste, of an opera. (File on Shaffer, p. 62)

Em contato harmônico com todo o resto, também auxiliando a dar, acentuar e mudar o tom de cada cena está a iluminação. Ela acompanha, passo a passo, os demais recursos dramáticos empregados, aumentando ou diminuindo sua intensidade na medida requerida pelo clima da ação. Acima de tudo, é a iluminação que desempenha a importante função de indicar, por toda a peça, as mudanças de tempo e lugar.

O cenário, embora Shaffer diga explicitamente que *Amadeus* pode e deveria ser representada numa variedade de cenários, merece algum comentário o que o projetista John Bury,

auxiliado por Paul Scofield e pelo diretor Peter Hall, preparou para a produção londrina e que o autor integrou ao texto. Este consiste, basicamente, de um espaçoso retângulo de madeira, cujos lados mais longos estão voltados para a plateia, disposto em um palco de plástico azul brilhante. Esta superfície muda de cor de acordo com a luz nela projetada, azul-celeste, cinza-chumbo e verde-esmeralda, e reflete os atores que estão dentro dela. Neste espaço são representadas as cenas de interiores. Apesar de moderno, o projeto sugere a época do Rococó, e todos os objetos são deste período, uma vez que a ação se passa em Viena, em novembro de 1823, tempo no qual Salieri evoca, em memória, a década de 1781 à 1791. Ao fundo, há um grande tablado com dourados querubins com trompetes e sustentando uma cortina azul que, ocasionalmente, é suspensa para mostrar um espaço interno, quase da mesma extensão do palco. Nesta tela de fundo são projetadas imagens de objetos que ajudam a ambientação do cenário ou mesmo silhuetas de figuras e cenas que ajudam a compor a encenação. Este espaço é referido no texto como "the Light Box" (p. xxix). Os móveis e objetos são trocados de acordo com o ambiente em que a cena vai se passar: a sala de Salieri, o último apartamento de Mozart, salas de espera, casas de ópera.

Um aspecto interessante a ser apontado neste cenário é sua inserção num azul todo brilhante, a cor que em seu vasto simbolismo está ligada, entre outros, ao paraíso, eternidade, harmonia, espiritualidade e à genuinidade, à luz intelectual, inocência e amor, como a música de Mozart, tornando-se, numa variedade cromática, em azul celeste, cor do

espaço e do pensamento.

O azul transmuta-se, por vezes, em cinza escuro, a cor da neutralização, do egoísmo e do abatimento, como se o seu sobrepor-se àquela cor significasse a tentativa de Salieri de neutralizar Mozart, que renasce com o verde-esmeralda, cor da natureza, da fertilidade, da ressurreição - o renascimento de Mozart na execução de sua obra.

Resta-nos falar sobre o aspecto estrutural da obra. *Amadeus*, como as obras anteriores que foram objeto de estudo, é dividida em dois atos, compostos de vinte e sete cenas ao todo, sendo doze inseridas no primeiro ato. Nesta estrutura episódica, e mesmo épica, a divisão em cenas e atos é apenas formal pois, de acordo com a orientação do autor para a sua leitura "The scenes must flow into one another without pause from the beginning to the end of the play." (p. xxx)

No primeiro ato, é-nos dado todo o situacional que sustenta o enredo. O narrador Salieri relata sua história e a de Mozart até o momento em que se encontram e iniciam o confronto. Um confronto unilateral em termos intencionais pois Mozart, apesar de representar uma ameaça para Salieri, não o é conscientemente. Esta oposição tem seu início, racional e deliberadamente por parte de Salieri, no final do primeiro ato, quanto este tem a confirmação da superioridade da música de Mozart sobre a sua, a ciência de sua mediocridade e do não cumprimento por Deus do pacto que com ele fizera. É a sua declaração formal de guerra a Deus.

Desencadeia-se, no segundo ato, a trama decorrente da preparação e suspense criados no ato precedente, a ação de Salieri para arruinar o Mozart homem e compositor até o cli-

max que coincide com a morte de Mozart. Salieri termina, neste preciso instante, a história de Mozart, mas como narrador e verdadeiro protagonista retoma o seu papel e o comando da narrativa. O acordo que fizera com a audiência é de que ela se tornasse seus confessores, nós, a posteridade, "Ghosts of the distant Future" (p. 6). Assim sendo, nesta confissão marcada para durar das três às seis da manhã, é a confissão de seus atos, a sua vida que somos invocados a ouvir, vida na qual Mozart, involuntariamente, teve participação preponderante, decisiva.

A Salieri só resta contar, então, o fim que lhe fora reservado, o que ele faz com amarga ironia, narrando o gradual esquecimento em que sua música caíra e a paralela ascensão da de Mozart. Feito isto, Salieri transfigura-se uma vez mais em personagem, não a personagem que vivera de 1781 a 1791, mas a do tempo da narração, 1823. Numa última investida contra a vontade divina, para que se confirmem os boatos que ele mesmo espalhara de ter assassinado Mozart, tenta praticar o suicídio cortando a garganta, não sendo bem sucedido em nenhum de seus intentos. Seus servos o acodem a tempo de salvá-lo, ninguém acredita na sua versão da morte de Mozart e ele é tido como mentalmente desequilibrado.

O curso da ação e da narrativa flui, deste momento em diante, à sua revelia, retornando às mãos dos Venticelli, aqueles que a haviam iniciado. Estes só fazem ratificar o que primeiro disseram - "I don't believe it!" (p. 1), com a dupla exclamação - "No one believes it in the world!" (p. 102), agora não mais uma opinião pessoal mas a expressão da opinião pública. É selada, então, a estrutura circular da obra,

aqueles que a abriram a estão fechando, rompida somente com a saudação final de Salieri, que num misto de irreverência e cumplicidade volta-se para a audiência, absolve-a pela mediocridade e diz "Amen!" p. 102). Dissera, finalmente, o seu "Assim seja" a Deus, incluindo-se entre os medíocres quando abençoa a platéia e a ela se abraça.

Dando por concluída a parte de nossa análise de **Amadeus** sob o ponto de vista de sua construção formal, incluída nesta a verificação da herança dramática nela presente, iremos passar ao exame dos vestígios da situação cultural imediata na obra.

O contexto sócio-político e cultural, bem como a situação do drama inglês quando do surgimento de **Amadeus**, não difere em muito do de **Equus**. Ambas foram escritas na década de setenta, com um espaço de quase seis anos entre si, o que não representa muito, mesmo num mundo em que as mudanças ocorrem a uma velocidade vertiginosa como nesta segunda metade do século.

A produção dramática inglesa nos anos setenta é extremamente rica em variedade e qualidade. Gozava do apoio dos dois maiores teatros nacionais e aliava a isso o frescor dos novos grupos e formas de teatro que proliferaram após o final da censura no teatro em 1968. Este momento do teatro inglês foi bastante favorável a Shaffer, que talvez não tivesse condição de ver sua obra encenada não fosse o clima de encorajamento que a própria existência dessas companhias subsidiárias de teatro propiciaram para a criação de espetáculos de dimensões épicas e que demandavam um grande elenco.

Entre as características comuns de **Amadeus** com outras

peças dessa década está o uso da linguagem obscena. Não se pode afirmar que o Mozart de Shaffer se expressasse de modo indecoroso e descompromissado se seu criador não se sentisse livre para tal. Além disso, a liberdade no falar da personagem configura-se não somente na sua escolha de palavras mas, principalmente, na sua franqueza e clareza de opiniões, sem importar-se com a reação que pudesse provocar em seus interlocutores.

Outro aspecto que a obra partilha com suas contemporâneas, e do qual Shaffer já se valera em obras anteriores, é a concepção do real divorciado da verossimilitude de espaço e tempo cênicos, numa redefinição do realismo no teatro moderno: o seu foco passou do objeto para a temática. E é ao tocarmos na questão da polarização do drama em torno do tema, que nos conduzimos à etapa seguinte a que nos propusemos na apreciação de cada obra, o contraste do texto com as idéias de LUKÁCS em *The Sociology of Modern Drama*.⁸

Um dos temas que mais avizinha *Amadeus* da teoria de Lukács é aquele que diz residir, numa perspectiva histórica, a mais profunda distinção entre o drama antigo e o novo, o ponto em que o individualismo começou a se tornar dramático. Na peça em estudo, esta luta em favor do individualismo é colocada a níveis extremos, paradoxais. Extremo porque ela acontece no reino da Arte, onde se sabe que o reconhecimento da genialidade de um artista, em decorrência da excelência de sua criação, o tornará único e lhe garantirá a posteridade, e paradoxal, porquanto este conflito é tratado sob ângulos diferentes.

Se considerarmos a questão tendo por base Mozart,

verificaremos que, embora sua existência se localize no final do século XVIII, sua condição de músico daquela época o colocava na posição de servo, agravada pelas regras do modismo musical de então, em que prevaleciam a linearidade e o comedimento. Isto pode se notado na observação do imperador austríaco, sensivelmente influenciada pelos conservadores músicos italianos que o serviam, logo após a primeira performance de *The Abduction from the Seraglio*: "There you are. It's clever. It's German. It's quality work. And there are simply too many notes. Do you see ? " (o grifo é nosso). (p. 30) Ou ainda no diálogo entre Mozart e Salieri na continuidade da mesma cena, onde o primeiro, decepcionado com a reação do imperador, interpela o compositor da corte sobre sua obra:

Salieri: All the same, as my revered teacher the Cavalier Glunk used to say to me - one must avoid music that smells of music.

Mozart: What does that mean ?

Salieri: Music which makes one aware too much of the virtuosity of the composer.

Mozart: Gluck is absurd.

Salieri: What do you say ?

Mozart: He's talked all his life about modernizing opera, but creates people so lofty they sound as though they shit marble. (p. 31)

As óperas e demais composições eram encomendadas e deveriam agradar àquele que a ordenou. Assim, Mozart, ciente de sua super dotação para música, fugia aos padrões da época não só por sua determinação em ver respeitada a sua liberdade de

criação e por sua recusa em se sentir o criado de um nobre, mas ainda por querer o reconhecimento da excepcionalidade de sua música.

Por outro lado, no caso de abordarmos o assunto sob o ponto de vista de Salieri, veremos em sua raiva contra Mozart o desejo de possuir o dom musical que o tornava único e que, enganosamente, pensara ter adquirido com o aparente sucesso que obteve depois de sua barganha com Deus. É justamente a constatação da uniformidade de sua produção musical frente a de Mozart, a sua conformidade com as regras de seu tempo, que o faz perceber quão pouco genial ela era. É neste aspecto que está a grande zombaria que Deus, segundo Salieri, lhe faz. Deus cumprira sua parte no pacto feito, mas restringira-se ao que fora dito por um jovem inexperiente, que confundia fama com genialidade, mas que quando adulto tornou-se capaz de reconhecê-la e identificá-la em Mozart.

Ambos, Mozart e Salieri, ansiavam e desejavam a mesma coisa, a especialidade na criação artística e o seu reconhecimento pelo mundo. A um foi concedida a capacidade nata para realizá-la, mas lhe foi negado ver a sua aceitação quando em vida. Ao outro, ainda que lhe tenha sido permitido desfrutar o sucesso momentâneo provocado por obras que atendem ao gosto do momento, mas esvaem-se com a transitoriedade do mesmo, não foi conferido o dom de criar aquela que, mesmo não gozando de fama em seu tempo, tem a perenidade garantida por sua superioridade.

Sobre este tema de Amadeus, Peter HALL, ao dirigi-la, fez as seguintes anotações em seu diário:

For years I have been praying for a sincere radical right-wing play, and this is it, because *Amadeus* is about the uniqueness of talent, its refusal to be of a system, its refusal to be other than selfish. It celebrates the individual and individuality with a Renaissance fervour.⁹

Os dois compositores representam, assim, diferentes manifestações da questão da manutenção da individualidade. Face às desfavoráveis condições de vida impostas pela sua sociedade, Mozart vê bloqueada sua sobrevivência enquanto indivíduo, em virtude de sua incapacidade de ajustar-se às circunstâncias - ele considerava sua autonomia sagrada e não tolerava qualquer sorte de intrusão.

Em contrapartida, Salieri, mais calculista, tirava proveito desta mesma situação, submetendo-se aos padrões das relações sociais e, inadvertidamente, acha ter conseguido sua meta. A vinda de Mozart, contudo, põe em dúvida a validade desse sucesso, só que o compositor debita isto à ação divina contra si e não à conjuntura sócio-política com que soubera lidar até aquele instante. Na realidade, ele continua a privilegiar-se da vantajosa posição alcançada dentro desta estrutura para conter Mozart, vingar-se contra o Deus que o traíra e garantir o seu lugar. No entanto, com o decorrer do tempo, verifica que o que preservara fora o protótipo de compositor da corte e não sua personalidade e que, para galgar esse sucesso, suprimira sua individualidade.

Além desta questão, um outro confronto ideológico é discutido através dos protagonistas. São duas proposições antigas e conflitantes a respeito das relações entre a obra

de arte e seu criador, no instante de sua gênese, que já mereceu breve menção quando começamos a falar sobre *Amadeus*: a arte como processo e fruto da inspiração divina - o artista como instrumento por meio do qual se manifesta e se expressa um espírito superior, que Platão colocou como a possessão e delírio das Musas, e a criação artística como organização consciente, intencional, produto do artificialismo, da valorização das regras e do labor paciente.

Na peça, Shaffer como que privilegia a concepção da possessão com relação ao fazer artístico racional e intencional, resultante de um trabalho árduo. Apesar do Mozart de *Amadeus* ter nos últimos dez anos de sua vida uma sucessão de desventuras, é a sua música que vemos vitoriosa trinta e dois anos depois quando sua história é narrada. Mesmo nesta década desafortunada para o jovem compositor, Salieri já o identificava como iluminado - "What was evident was that Mozart was simply transcribing music" - e a sua música como inigualável - "Displace one note and there would be diminishment. Displace one phrase and the structure would fall." (p. 48) - e eterna "What shall I say to you who will one day hear this last act for yourselves? You will - because whatever else shall pass away, this must remain." (p. 69). Enquanto que suas composições, fruto de um labor intenso - "I have worked and worked the talent you allowed me (...) You know how hard I've worked!" (p. 50) - ele as assistia tristemente "(...) calmed in convention - not one breath of spirit to lift it off the shallows." (p. 73)

Todavia, não se pode dizer que o autor menospreze na obra a importância do saber, do domínio da técnica e da dedi-

cação no processo criativo. Ainda que o caráter de artista possesso esteja bastante realçado em Mozart, de modos vários Shaffer faz com que ele dê mostra, no decorrer do texto, de seu preparo e devoção à arte musical " Why are Italians so terrified by the slightest complexity in music? Show them one chromatic passage and they faint! ... (p. 34) Ou ainda a observação que faz sobre a proibição de Joseph II da inserção de balé em ópera:

But, the Emperor doesn't mean to prohibit dancing when it's part of the story. He made that law to prevent insertions of stupid ballet like in French operas, and quite right too. (p. 63)

Mas, definitiva para a compreensão da profundidade de seu saber, e da sua consciência como compositor, é sua longa fala sobre o fazer da ópera, como vemos nos trechos abaixo:

That's why opera is important, Baron. Because it's realer than any play! A dramatic poet would have to put all those thoughts down one after another to represent this second of time. The composer can put them all at once - and still make us hear each one of them.

(...)

I bet you that's how God hears the world. Millions of sounds ascending at once and mixing in His ear to become an unending music, unimaginable to us! (To Salieri) That's our job! That's our job, we composers: combining the inner minds of him and him and him, and her and her - the thoughts of chambermaids and Court Composers - and turn the audience into God. (p. 60)

A favorecer esta posição, há que argumentar também que o Mozart de *Amadeus* é irreverente e abusado, porém não preguiçoso e acomodado. Sua ânsia de criar e a tenacidade com que se dedica ao seu fazer estão ressaltados na obra. No segundo ato, um Mozart já cansado e abatido ainda encontra ânimo para dizer sobre a proposta de Schikaneder para que escrevesse uma peça para o seu teatro no subúrbio: "He wants me to write him a vaudeville - something for ordinary German people. Isn't that a wonderful idea?" E, adiante, apesar da difícil situação financeira em que se encontra, continua:

He said he couldn't afford anything -
(sobre o pagamento) - I know it's not
much of an offer. But a popular piece
about Brotherly Love could celebrate
everything we believe as Masons!
(p. 80)

Após as considerações acima, é nosso entender que Shaffer, ao contrapor Salieri e Mozart, não pretendeu subtrair do caráter deste último a visão apolínea da gênese criativa, pelo contrário, a justapôs à dionisiaca. O salientar desta, parece-nos, significa tornar clara a proposição da sua indispensabilidade para o surgimento da obra de arte grandiosa, o que o faz estar em concordância com a sugestão dada por NIETZSCHE, no ensaio *Dionysos and Apollo*:

The two creative tendencies developed
alongside one another, usually in
fierce opposition, each by its taunts
forcing the other to more energetic
production, both perpetuating in a
discordant concord that agon which
the term art but feebly denominates:
until at last, by the thaumaturgy of

an Hellenic act of will, the pair accepted the yoke of marriage, and in this condition, begot Attic tragedy, which exhibits the salient features of both parents.¹⁰

Não é em todos os artistas que este casamento se realiza. Shaffer, parodiando a história faz com que ele aconteça no seu Mozart, mas não no seu Salieri. E é neste último, que a partir de agora concentraremos nossa atenção no sentido de examinar a sua adequação ou não ao herói proposto por Lukács no drama moderno.

Lukács coloca, em princípio, que este heroísmo se caracterizaria por uma atitude mais passiva e defensiva, derivado da angústia e desespero, não da agressividade corajosa. Sob estes aspectos, Salieri não se identifica com o herói do drama antevisto pelo crítico húngaro. Do início ao fim da peça, é o seu agir que sobressai e é a sua indignação que o provoca. O heroísmo de Salieri, ao contrário do que advoga o de Lukács, é envolto em sucesso e vitória, mas está de acordo com ele no que concerne a maior consciência e ponderação do que é feito.

Outro aspecto que Salieri compartilha com o herói de Lukács é o seu caráter patológico, residindo este na sua tenaz e inabalável vontade de se tornar, desde jovem, primeiramente, um compositor famoso, mais tarde um músico genial e, por fim, de ter seu nome lembrado na posteridade. É na perseguição doentia deste intuito - o sair da obscuridade, que adiante se transforma em vingança contra Deus, a quem acusa de traição - que Salieri justifica e debita o crescente extremismo de seus atos.

Concluindo, tendo por base o que antes expusemos sobre a semelhança de Salieri com o herói do drama de Sófocles, juntamente com o contraste que acabamos de apresentar com o herói que Lukács propusera, poder-se-ia dizer que, quanto ao caráter de seu principal protagonista, *Amadeus* contém mais elementos da tragédia antiga do que do drama moderno.

A forma que Shaffer encontrou em *Amadeus* para encontrar um substituto para a mitologia ausente da sociedade moderna, foi na história do reconhecido e aclamado compositor Mozart, agora transformado em lenda. Entretanto, como analisado antes, Shaffer fez da vida lendária de Mozart suporte para o verdadeiro herói da peça - Salieri. Sobre este fato, nos permitiríamos dizer que Mozart também é protagonista da obra, mas seu herói é Salieri. Assim, baseando-se na história do compositor austríaco, o dramaturgo conseguiu dar à sua obra aqueles requisitos indispensáveis ao drama, antes conferidos pela mitologia, como o distanciamento artificial, a monumentalidade, afastando a banalidade e propiciando a injeção do pathos.

Quanto à afirmação de Lukács de que o drama moderno se ressentia em suas origens da falta de emoções místico-religiosas, tornando-o mais racional, verificamos que isto ocorre em *Amadeus*. Embora a relação Salieri-Deus percorra toda a peça, é justamente por ser uma relação racional e mesmo mercantil que ela é inconsistente e insatisfatória para o compositor, pois é totalmente desprovida de emoções. Seu louvor e adoração a Deus fundamentam-se num sistema de troca, como vemos em suas palavras:

I don't mean Christ. The Christs of Lombardy are simpering sillies with lambkins on their sleeves. No: I mean an old candle-smoked God in a mulberry robe, staring at the world with dealer's eyes. Tradesmen had put him up here. Those eyes made bargains, real and irreversible. "You give me so - I'll give you so! No more. Nor less!" (o grifo é nosso)
(p. 8)

Lukács, todavia, continua a discorrer sobre o assunto, dizendo que somente quando esta emoção surge novamente na vida é que o verdadeiro drama aparece, primeiramente, como uma demanda artística e, mais tarde, como uma força unificadora de vida e arte. Shaffer, a nosso ver, também coloca a questão deste modo pois Salieri, simultânea e contraditoriamente, consegue reconhecer desde cedo a música como "God's art" (p.8) e, posteriormente, enxergar em Mozart a flauta do divino e admirá-la, estando assim, por extensão, admirando a Deus, por maior que seja sua revolta.

Neste ponto, retornamos às conclusões que conduzem este trabalho. A respeito do tema de como o homem pode crer e mesmo lidar com emoções místico-religiosas, diríamos que Shaffer, em *Amadeus*, propõe a Arte como uma forma do homem alcançar uma relação direta com o Absoluto, e que esta se efetua no reino da emoção e da transcendência e não da matéria e da barganha como pretendem as religiões institucionalizadas, como quis Salieri. Nossas palavras parecem confirmar-se com as declarações do próprio autor a respeito:

O que eu queria que emergisse claramente da peça era a obsessão de um homem, Salieri - que, nas suas pró-

prias palavras, "criou um par de ouvidos e mais nada" - em encontrar algo absoluto na música.

E continua mais a frente:

Minha própria apreciação do divino é estética em grande parte. Tenho consciência de que isto, de forma alguma, é uma condição generalizada. Por este motivo e apesar da atenção popular que foi dada a minha peça, tenho dificuldades de confessar abertamente que a existência de Mozart (como a de Shakespeare) é central para minha crença no valor soberano da Humanidade, quando por toda a parte os horrores do mundo conspiram para nos convencer de sua dispensabilidade completa. Para não ser vago, a criação da Missa em Dó Menor ou o último ato de Antônio e Cleópatra me parecem ser um ponto de evolução, e a maior parte das atividades humanas não têm este efeito.¹¹

Repetem-se, em *Amadeus*, as colocações que Shaffer fez em *The Royal Hunt of the Sun* e *Equus* sobre a questão da ausência de valores no mundo, que o torna tão desconfortável para o homem moderno. Uma ausência que não será preenchida pelo autoritarismo religioso, mas pela busca e alcance de um verdadeiro significado espiritual neste mundo que se tornou incompreensível para nós.

Ao fazer com que seu Mozart entusiasticamente enfatize a importância da celebração do amor através da música, indiferente à forma, lugar e classe social em que ela se realize, Shaffer reforça sua convicção de que somente num mundo onde este sentimento tenha garantida sua efetivação, é que o homem poderá torná-lo mais suportável para si e para aqueles

com quem o divide.

NOTAS

- 1 SHAFFER, Peter. *Amadeus*. London: Longman, 1984. 128 p.
Todas as citações referentes a este texto estão indicadas no trabalho pelo número da página.
- 2 SHAFFER, Peter. *Amadeus*. In: TRUSSLER, Simon; PAGE, Malcom (eds). *File on Shaffer*. London ; New York: Methuen, 1987. p. 59-72.
- 3 PORTER, Thomas E. *Myth and Modern American Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1969. 285 p.
- 4 PUSHKIN, Alexander. *Mozart and Salieri*. In: _____ *Mozart and Salieri : The Little Tragedies*. London: Angel Books, 1987. p. 35-44.
Todas as citações referentes a este texto estão indicadas no trabalho pelo número da página.
- 5 ADAMS, Richard. Introduction : For the record: the text of *Amadeus* and other matters. In: SHAFFER, *Amadeus*, p. xi-xxiv.
- 6 LESKY, Allin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 30.
- 7 ESSLIN, Martin. Reviews - *Amadeus* . *Plays and Players*, London, v. 27,n. 2, p. 20, Nov, 1979.
- 8 LUKACS, George. The Sociology of Modern Drama. In: BENTLEY, Eric (ed.) *The Theory of the Modern Stage*. Harmondsworth: Penguin Books , 1986. p. 425-50.
- 9 HALL, Peter. From Peter Hall's diaries. In: TRUSSLER ; PAGE, p. 62-3.
- 10 NIETZSCHE, Friedrich. Dionysos and Apollo. In: ELLMAN, Richard; FIEDELSON JR., Charles. *The Modern Tradition*. New York: Oxford University Press, 1977. p. 548-58.
- 11 SHAFFER, Peter. *Mozart, flauta mágica nos lábios de Deus*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 fev. 1985.

5 CONCLUSÃO

Ao finalizarmos este vaguear em que nos enveredamos pelas obras de Shaffer, resta-nos fazer com que os diferentes caminhos tomados se entrecruzem num convergir contrastivo, em que nem todas as trilhas necessariamente conduzam ao mesmo ponto de interseção.

Assim, considerando-se *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus* e *Amadeus* como estradas percorridas, passaremos a estabelecer os instantes nos quais se encontraram e aqueles em que divergiram, de acordo com as orientações seguidas até o momento, baseadas nas áreas de estudo de Porter e no ensaio de Lukács.

A começar pelo legado da cultura ocidental que se destaca nas peças examinadas, pode-se afirmar que, em todas elas, esta herança encontra-se fortemente marcada. Em *The Royal Hunt of the Sun* - a conquista de um império, são confrontadas duas civilizações e, no colocar deste confronto, irrompem as principais facetas das culturas inca e européia: vêm a tona seus valores, costumes, crenças e ritos, polarizados nos protagonistas Atahualpa e Pizarro.

Uma outra contenda repete-se em *Equus* - o solucionar de um mistério onde, num mesmo espaço e tempo social, Alan e Dysart configuram os extremos da luta universal do homem moderno, o combate interno entre o restaurar dos deuses e seus

rituais para tornar suportável e dar significado à caminhada do viver e a aceitação do desencanto de tê-los perdido para sempre, tendo que cultivá-los, não mais cultuá-los, como um passado histórico longínquo e inacessível.

E, finalmente, em *Amadeus* - o derrotar de um rival, a eterna discussão da gênese artística gerada pela colocação do apolíneo contra o dionisíaco, uma excluindo a outra, algumas vezes irmanando-se.

Nas três peças, dois motivos principais prevalecem: a colisão entre o ceticismo da idade adulta e a inocência da juventude e a desesperadora busca do homem pelo sobrenatural, por um deus em sua vida.

Tanto em *The Royal Hunt of the Sun*, como em *Equus* e *Amadeus*, os protagonistas são homens mais velhos, que se defrontam com jovens possuidores de características extraordinárias, sendo que os primeiros, embora detenham certo poder, têm um estranho desejo por significado em suas vidas. Pizarro, o general conquistador, baqueia próximo ao fim de sua vida em virtude da fragilidade que uma fé saudável lhe provocara; o psiquiatra restaurador da alma humana, Dysart, que vê confirmar sua angústia e desilusão consigo mesmo face ao apaixonante culto de que seu paciente Alan é capaz e Salieri, o aclamado compositor da corte, que chega inclusive a deliberar sobre a carreira de outros artistas, porém, que tortura-se com a conscientização de sua mediocridade comparada à exuberante genialidade de Mozart.

Os antagonistas de Pizarro, Dysart e Salieri, mais jovens e mais potentes, compartilham, cada um a seu modo, uma forma de contato com um deus. Atahualpa não é apenas impera-

dor, mas também filho do deus sol e, por consequência, deus ele mesmo. Alan, um jovem que acabou de despertar para o mundo, cria sua própria divindade e consegue total comunhão com ela em seus rituais. Mozart, um homem no início da idade adulta, porém com um comportamento emocional e social infantil, patenteia, desde a gênese de sua criação musical, a estreiteza de seu laço com Deus.

Todavia, apesar da vantajosa convivência com o absoluto, Atahualpa, Alan e Mozart caem, de modos diferentes, sob o jugo de seus contendores: Atahualpa torna-se prisioneiro de Pizarro; Alan, na sua condição de paciente de Dysart, tem a sua opção de cura à mercê deste e Mozart, novato na corte e suposto apadrinhado de Salieri, vê o futuro de sua carreira em mãos do compositor italiano.

De posse dessas prerrogativas, Pizarro, Dysart e Salieri manipulam o poder, prometendo aos seus cativos algo que os beneficiaria, e que talvez até gostariam de cumprir - com exceção de Salieri cuja promessa é sabidamente falsa - mas que, influenciados pelas circunstâncias, não se permitem fazer. A promessa do conquistador espanhol é de poupar a vida de Atahualpa e libertá-lo; a de Dysart, curar Alan e dar-lhe alívio; a oferta de Salieri é de ser um substituto da figura de Leopold, o pai de Mozart, em sua vida.

Contraditoriamente, no entanto, estes homens tidos como poderosos vêem-se atormentados pela ciência de que Deus, ao minar suas convicções quando em contato com seus antagonistas, deu preferência a estes últimos. Pizarro quis crer que Atahualpa fosse um deus e renascesse; Dysart identificou na desvairada crença de Alan sua ligação com a vida primitiva

que ele não conseguiu alcançar apesar da sua aficionada dedicação à cultura grega e Salieri, que inveja Mozart e o tem como usurpador da recompensa que negociara com Deus.

Os três protagonistas, utilizando-se de meios diferentes, provocam a morte de seus rivais. Pizarro e Salieri conspirando a morte do imperador inca e do compositor austríaco, respectivamente; Dysart extraíndo, no decorrer do tratamento de Alan, a capacidade do jovem rapaz de dar vida à sua existência e tornando impossível, assim, qualquer outra maneira de sobrevivência senão aquela destituída de encanto e paixão.

Não obstante, Atahualpa, Alan e Mozart propiciaram a seus contendores o vislumbrar da paixão, o degustar do viver, a redescoberta do sexo. A proximidade com seus opostos mostrou-lhes uma outra opção de postura frente à vida e os fez sentir o acalento que somente o calor de um relacionamento fundamentado em emoção e troca pode proporcionar. O outro despertar, causado por este convívio, foi a visão do sexo como uma coisa natural e saudável, para homens que se haviam recusado, e mesmo esquecido, da parte que lhe cabe na vida. Pizarro há muito desistira da convivência com mulheres, enquanto Atahualpa reinava em um império que lhe permitia a companhia de diversas esposas. Dysart vivia uma vida insípida ao lado de sua mulher, onde qualquer centelha de emoção, e mesmo contato sexual, deixara de existir; Alan, por seu lado, atingia a plenitude do prazer sexual e espiritual ao montar seu deus-cavalo. Salieri, por sua vez, que fizera voto de castidade e mantinha uma convivência familiar institucional com sua mulher, revolta-se e quebra sua promessa ao perceber o quão natural a questão do sexo era tratada por Mozart.

Ao final de cada peça, observa-se que seus protagonistas, depois de experimentar o gosto pelo viver que seus adversários lhes provocaram, guardam consigo um sabor mais amargo do que aquele a que estavam antes acostumados.

Ocorrem ainda os seguintes conflitos: em *The Royal Hunt of the Sun*, o do Deus cristão contra o deus inca; em *Equus*, a negação de Deus e o seu brotar espontâneo no ser humano desvestido das armaduras culturais e, em *Amadeus*, o homem versus o divino - um Deus mercenário e onipotente.

Cumpre ainda mencionar que todos estes "motifs" encontram-se contidos em temas de proporções mais amplas se os considerarmos dentro de um contexto social. Em *The Royal Hunt of the Sun*, trata-se do imperialismo que grassava no século XVI, o devastar do novo mundo pelo poder europeu. Em *Equus*, este aspecto conjuntural pode ser localizado na submissão do homem à uniformidade imposta pela ordem social, à fragilidade e relatividade dos conceitos de normalidade e insanidade. Quanto a *Amadeus*, ele está no encarar da mediocridade frente à genialidade, sobretudo em contextos sócio-políticos hostis à esta última, e na dor que os que não a possuem passam a sentir depois de verificar sua condição de medíocres.

Pairam, nas três obras, a questão do deus, a sua busca e a dificuldade em encontrá-lo, bem como a proposição humanística de relações mais verdadeiras, calcadas na emoção e na entrega.

Nas duas primeiras obras analisadas, *The Royal Hunt of the Sun* e *Equus*, grandes símbolos, que inclusive constam nos títulos, permeiam o texto: o sol cortado por cruzeiros em forma de espada e o cavalo. Em *Amadeus*, não há uma imagem visual

a dominar toda a cena. Há, contudo, a onipresença da música, que desta forma símbolo se torna, a assinalar a manifestação divina através da melodia.

No tocante aos traços da tradição dramática herdada pelo autor que se destacam nas peças, dir-se-ia que Shaffer, preocupado em conferir teatralidade aos seus trabalhos, fez largo emprego de convenções e recursos os mais variados, emoldurando-os no que se tem escolhido denominar drama épico. Em *Amadeus*, mais do que nos dois dramas que o antecederam, além do épico, elementos do trágico, do cômico e ainda da ópera estão fortemente marcados na construção do texto.

Quanto às influências porventuras sofridas pelo dramaturgo a aparecer nas obras, remontam desde o antigo drama grego - mais evidente no caso de *Amadeus*, passando pelas tendências orientais do Kabuki e do Noh, por Brecht, Beckett e Artaud, até Osborne e as novas alternativas como o Fringe Theatre. Assim, encontra-se manifesta nas peças, sob a forma que melhor se adaptasse ao texto, toda essa gama de convenções da história do drama, que Shaffer incorporou e recriou, revitalizando o teatro britânico. Esta pluralidade repete-se também no uso dos recursos que integram todas elas, como o narrador, a máscara, a mímica, a dança, o canto, a música, o coro e, sobretudo, o diálogo. São, na realidade, as palavras que possibilitam não só o desencadear da ação, mas possuem funções várias, como caracterizar personagens, criar momentos de extrema beleza poética, estabelecer verdadeiras contendas verbais através de argumentações consistentes e eloqüentes.

Com relação à interferência da situação cultural ime-

diata, além de todo o circunstancial do teatro inglês favorável à renovação, ao anti-naturalismo e do incentivo por parte do governo britânico à esta arte, estão presentes nos textos estudados as linhas mestras do pensamento que norteiam a conduta do homem contemporâneo. Algumas declaradas, cristalinas, como as determinadas por Cristo, Marx, Freud, Jung e mesmo Laing; outras subjacentes, que determinaram não somente o conteúdo, mas também e, principalmente, a forma do drama moderno.

É quando nos voltamos, então, para um ajuste final entre o antevisto por Lukács do que viria a ser o drama moderno e a dramaturgia de Shaffer. O drama shafferiano vem confirmar, essencialmente, o apresentado por Lukács a respeito da própria existência desta expressão artística. A sua obra, em especial nas peças examinadas, exhibe lutas de dimensão de vida e morte, onde a energia da vontade humana é poderosa o suficiente para originá-las. Apenas nestas condições, prognosticara Lukács, seria possível ao drama sobreviver, fazendo o ser, por este mecanismo, ganhar significância - o homem tornando-se dramático devido à intensidade de seu querer, pelo extravazar de sua substância em seus atos, em completa identidade com eles.

Deste modo, o heroísmo das personagens principais - Pizarro, Dysart e Salieri, é um heroísmo de angústia e desespero, num conflito trágico do espírito, de uma conscientização e ponderação maiores, mais defensivo do que ativo. Neste último aspecto, Salieri se diferencia do herói proposto por Lukács e, conseqüentemente, dos de *The Royal Hunt of the Sun* e *Equus*. Segundo apontado ao abordarmos *Amadeus*, ele asseme-

lha-se mais aos heróis das tragédias antigas pela agressividade e mesmo compulsão de agir, o que não o impede de compartilhar com Dysart e Pizarro as demais características assinaladas.

Em virtude da preponderância da trivialidade no viver da sociedade moderna, da padronização da conduta humana e da ausência da mitologia, o drama, para garantir o heroísmo em suas personagens, teve, como nunca, que estilizar a caracterização das mesmas, acentuando ao extremo uma de suas qualidades. É esta característica, levada a um grau jamais encontrado, que regulará os feitos dos heróis, que determinará seus destinos, que lhes conferirá, enfim, o pathos, tornando-os dramáticos.

No herói de *The Royal Hunt of the Sun*, é a carência por reconhecimento, a necessidade vital de sentir-se alguém, o que move Pizarro; no Dysart de *Equus*, é a sua incessante agonia por um crescimento interior, traduzida no seu eterno questionar e inconformismo com seu papel social, que conduz o seu agir; em *Salieri*, isto se verifica no seu insaciável desejo de ser um criador de obras geniais.

O elemento trágico maior comum a estas personagens, contudo, é a consciência que têm da limitação do ser humano, da precariedade de sua existência, fazendo com que, uma vez mais, consolidem o previsto pelo teórico húngaro de que a tragédia, hoje, diversamente do que acontecia na antiga, é a priori à vida. Isto se certifica mesmo no confiante e resistente *Salieri*, quando vê-se derrotado diante dessa lucidez determinada pela incontestabilidade dos fatos.

Outro aspecto notado por Lukács, foi a ausência de con-

fidentes e do recurso dramático da calúnia e da intriga no enredo do drama moderno. Lukács debita isto aos novos padrões das relações humanas na sociedade moderna. De fato, estes elementos não aparecem nas obras apreciadas: Pizarro, Dysart e Salieri não têm amigos e, no que se refere à presença da calúnia e da intriga, elas inexistem ou simplesmente representam um papel infimo, como ocorre em *Amadeus*. A aliança de Salieri com os outros músicos da corte, para que se cortasse a dança em *Le Nozze di Figaro*, não pode caracterizar-se como tal recurso. Eles funcionam somente como parceiros temporários na longa investida de Salieri contra Mozart, porém, em momento algum estão cientes da natureza e amplitude desta. Além disso, trata-se de um breve incidente, cujo acontecer não é definitivo para o desfecho da peça.

Diferente, e também resultado dos novos moldes impostos pela sociedade moderna, é o relacionamento entre os oponentes. Este fato deriva, como mencionado no início deste trabalho, de no drama moderno não haver oposição de indivíduos e sim de ideologias. Os oponentes, neste caso, são meros instrumentos resultantes da colisão de necessidades conflitantes. Pizarro chega a amar Atahualpa, a despeito das posições naturalmente antagônicas que ocupam; o mesmo acontece com Dysart, que admira e inveja Alan por sua capacidade de dar vazão à sua carga interior de emoção e misticismo; Salieri maravilha-se com o dom musical de Mozart - sua vingança é realizada em Mozart, mas é contra Deus que ela se dirige.

E aqui, voltamos ao defendido por Lukács de que o drama

novo seria um drama fundamentado em conflito de ideologias, mais do que de paixões. A colocação do relativismo dos conceitos e valores em cena - o julgamento de valores, fez com que passássemos a justificar ambos os lados. O equilíbrio de argumentação adquiriu tal status, que ao leitor ou espectador pode até ser permitido identificar-se com um dos lados, todavia, será uma aproximação de caráter mais subjetivo, uma vez que lhe serão fornecidos dados suficientes para, se não aceitar, pelo menos entender o que levou esta ou aquela personagem optar por agir de determinado modo. O método de Shaffer para efetivar no palco este processo é inventar uma situação crucial, na qual duas personagens, de história de vida e pontos de vista totalmente diversos, mas com um substrato emocional da mesma profundidade, confrontem-se. Sobre a ausência do absolutismo na apreciação dos valores e de sua intenção de como colocar isto no palco, SHAFFER nos fala:

I don't know that I strive for metaphysical profundity. I just write plays about what perplexes me, what interests me, and what gives me anguish and alarm and excitement. That combat between opposing equally matched forces that you've described is one inside oneself. It has to be. I believe it's one of the basic human conflicts. Also, a tragic situation doesn't emerge from a conflict between a clear right and a clear wrong. Surely it emerges from a conflict between two different kinds of right, between two guys who see themselves as right, and indeed can be demonstrably shown in some sense to be right.¹

Outros aspectos do texto de Lukács a merecer um apanhado final depois do exame em cada uma das obras são: a ausência de emoções místico-religiosas e da mitologia em nossa sociedade e de como isto é retratado no drama de Shaffer.

A ausência de emoções místico-religiosas, e a contraditória necessidade de que o homem moderno dela tem, aparece tanto em *The Royal Hunt of the Sun*, como em *Equus* e *Amadeus*. Na primeira, através do ceticismo e desencanto de Pizarro e o conforto na fé que experimenta ao conviver com Atahualpa. Em *Equus*, por meio da intelectualidade e insatisfação de Dysart e sua constatação de que Alan pode gerar e comprazer-se com o culto ao seu deus. Já em *Amadeus*, esta situação se evidencia na racionalidade e na materialização da prática religiosa de Salieri e na sua surpresa ao verificar que o divino, através da música de Mozart, derramava gratuitamente sua perfeição.

Quanto à solução encontrada de um substituto para a mitologia, Shaffer, mais uma vez, confirmou a opção dada por Lukács: a história, em *The Royal Hunt of the Sun*; o relato de um crime chocante em *Equus* e, em *Amadeus*, a lendária figura do famoso compositor Mozart.

Por fim, passamos à avaliação do modo encontrado por Shaffer para dramatizar o que Lukács considerou ser a problemática maior do homem moderno e que, por este motivo, passaria a ser o principal tema do drama: a luta pela realização e manutenção da personalidade.

É interessante salientarmos que, embora apenas um dos textos apreciados tenha o tempo de ação inserido em nossa contemporaneidade, no caso *Equus*, Shaffer conseguiu fazer com que esta questão aparecesse em todas as três obras. Em

Amadeus, ainda que a trama se situe no final do século XVIII, esta controvérsia é vista de dois modos, conforme observado ao efetuarmos seu estudo. Salieri, apesar de integrado e reconhecido por seus contemporâneos, certifica-se da anulação de sua personalidade quando se conscientiza de que realizara não uma obra singular e sim perpetuara, através da repetição, o estipulado pelo modismo de então. Mozart, ao contrário, sofre o problema de forma inversa: fugindo dos padrões de comportamento e dos moldes musicais daquele período, ele é hostilizado e sua música tratada sem a atenção merecida.

No caso de *The Royal Hunt of the Sun*, esta discussão é colocada por meio da inadequação de Pizarro aos cânones do século XVI. Ele não partilhava dos valores e crenças comuns aos seus circunstantes e revoltava-se com a posição social inferior determinada por seu nascimento.

Esta problemática, contudo, está mais evidenciada em *Equus* que, além de sua atualidade sócio-cultural que dispensou qualquer ajuste a outro tempo e espaço, tem, explicitamente, a preponderância na temática levantada. É justamente por não suportar a aridez que a vida social moderna lhe impôs, que Alan dá vida a seu deus primitivo e, pela mesma razão, que Dysart angustia-se e não aceita a função que nela desempenha.

Assim, dado por findo o contraste feito das obras de Shaffer enfocadas neste estudo e os pontos principais da teoria de Lukács que definiram os parâmetros do novo drama, é-nos permitido afirmar que a produção dramática shafferiana, aqui representada por *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus* e *Amadeus*, embora com as marcas determinadas pelas singularida-

des de seu autor, configura o drama moderno fruto das novas determinantes do contexto social e que foi preconizado por Lukács em *The Sociology of the Modern Drama*.

Para que se feche o movimento circular iniciado com as proposições desta dissertação que integram nossa introdução, resta-nos comprovar ainda sua asserção maior, a de que Shaffer, em sua dramaturgia, propõe a revalorização do Humanismo e, dentro dele, a redescoberta da fé, como resposta ao desabrigo e desconforto enfrentado pelo homem de nossa sociedade.

Sintetizando o já analisado nos capítulos anteriores a este respeito, verificamos que Pizarro e Dysart conseguiram alívio e solução para a ausência de paixões e significado em suas vidas ao se aproximarem de seus supostos opositores, Atahualpa e Alan, criaturas pródigas em sentimento de paixão e fé. No caso de Salieri, no entanto, esta proposta é colocada de outra forma. Perfeitamente adaptado a seu tempo, onde as relações sociais e a religião eram estabelecidas pelo poder e não pelo indivíduo, é o desconforto de Salieri e o seu desmoronar como artista, face a um Mozart que esbanjava vida e emoção por meio de sua música, que vem ratificar ser esta a proposta de Shaffer. Mesmo alquebrado, física, moral e espiritualmente estraçalhado, o Mozart de Shaffer não perdeu de todo o sabor e o encanto, pois ainda encontrou energia para continuar compondo até a morte, transmitindo, através da música - uma das formas mais profundas e intensas de expressão e comunicação - a celebração do amor, o maior dos valores humanos, aquele que congrega e sintetiza todos os outros.

A força propulsora, tanto de Mozart quanto de Alan e

Atahualpa, advém, todavia, de algo transcendente, exterior a este mundo, uma energia ligada ao espiritual, à fé, a um deus. A despeito de qual seja sua função, de proporcionar um veículo para confissão e absolvição das fraquezas humanas, de acomodar os temores do homem de sua condição de mortal, ou simplesmente aproximar-se do sobrenatural, estas personagens, como outras criadas por Shaffer, têm preenchidas no culto a um deus a carência primeva não satisfeita pela cultura ocidental e sua Cristandade.

Amadeus, a última das peças analisadas, deu continuidade a um tema que tem sempre percorrido a produção shafferiana e que, de certa forma, repetiu-se no seu mais novo texto *Lettice and Lovage*, ainda não publicado. Apreendido em sua substância, a do ser superior a quem recorrer, o deus de Mozart, como o de Alan e Pizarro, é primitivo, natural, antropomórfico. Seus contendores lutam corpo a corpo contra estes deuses e desesperam-se justamente porque não podem compreender o misterioso poder que conferiu graça a Atahualpa, que tornou gloriosa a loucura de Alan e que concedeu generosa e imerecidamente a Mozart um dom que Salieri tudo fizera para granjear. Está, portanto, por trás do culto destas personagens a essas imagens primitivas, a busca de Shaffer - e a nossa também - por um significado espiritual para este mundo para todos incompreensível.

Concluindo, diríamos que, na sua obsessão de fazer variado uso das convenções e técnicas do drama, Peter Shaffer contribuiu sobremaneira para o rejuvenescimento da dramaturgia moderna, o teatro britânico em particular. Esta diversidade, presente em sua obra como um todo, e em especial em *The*

Royal Hunt of the Sun, Equus e Amadeus, partilha, no entanto, uma preocupação temática comum: o fracasso de nossa sociedade em fornecer um veículo construtivo que canalize o impulso humano para a crença e adoração ritualística a um deus, a decrepitude da religião ocidental e a resultante fragmentação da personalidade humana, e mesmo a sua supressão, pelo contexto social moderno. A solução apontada na obra de Shaffer para esta conjuntura, estruturalmente hostil para a natureza do ser humano, é de ordem humanística - reside na aproximação do homem consigo, com o outro e com um deus que satisfaça suas necessidades.

NOTAS

- 1 SHAFFER, Peter. Shaffer on Shaffer. Plays International. London; v. 3, n. 4, p. 16-18, Nov. 1987.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- 1 BENTLEY, Eric. *The Theory of Modern Stage*. Harmondsworth, Penguin Books, 1986.
- 2 BIBLIA. São Paulo: Ave Maria, 1980.
- 3 CIRLOT, Juan E. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo. Moraes, 1984.
- 4 DE VRIES, Ad. *Dictionary of Symbols and Imagery*. London: North-Holland, 1976.
- 5 ELIOT, T.S. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1976.
- 6 ELLMAN, Richard ; FIEDELSON JR. Charles. *The Modern Tradition*. New York: Oxford University Press, 1977.
- 7 ESSLIN, Martin. *Reviews - Amadeus . Plays and Players*, London, v. 27,n. 2, p. 20, Nov, 1979.
- 8 FRAZER, James G. *The Golden Bough*. London: MacMillan, 1974.
- 9 FRIEDENBERG, Edgar Z. *As Idéias de Laing*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- 10 GUERIN, Wilfred et al. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York ; London, Harper & Row,s.d.
- 11 KENNEDY, Andrew K. *Dramatic Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- 12 KERENSKY, Oleg. *The New British Drama*. London: Hamish Hamilton, 1977.
- 13 NUNES, Luiz A. et al. *O Signo Teatral : A Semiologia Aplicada à Dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- 14 LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- 15 LOUNSBERRY, Barbara. *God Hunting: The Chaos of Worship in Peter Shaffer's Equus and The Royal Hunt of the Sun*. *Modern Drama*, v.21, p. 13-28, 1978.

- 16 PORTER, Thomas E. *Myth and Modern American Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1969.
- 17 PRESCOTT, William. *The Conquest of Peru*. Historia de La Conquista del Peru. Buenos Aires: Inan, 1955.
- 18 PUSHKIN, Alexander. *Mozart and Salieri : The Little Tragedies*. London: Angel Books, 1987.
- 19 ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Epico*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.
- 20 SHAFFER, Peter. *Amadeus*. London: Longman, 1984.
- 21 _____. Shaffer on Shaffer. *Plays International*. London; v. 3, n. 4, p. 16-18, Nov. 1987.
- 22 _____. *The Royal Hunt of the Sun*. Harmondsworth: Penguin Books, 1986. 96 p.
- 23 _____. _____. London: Longman, 1983.
- 24 _____. *Three Plays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- 25 _____. Mozart, flauta mágica nos lábios de Deus. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 fev. 1985.
- 26 SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. London : Longman, 1979.
- 27 SIMON, John. *Hippodrama at the Psychodrome*. *Hudson Review*, v. 28, p. 97-106, 1975.
- 28 TRUSSLER, Simon ; PAGE, Malcom (eds.) *File on Shaffer*. London ; New York: Methuen, 1987.
- 29 VANDENBROUCKE, Russel. *Equus: Modern Myth in the Making*. *Drama and Theatre*, v. 12, p. 129-33, 1975.
- 30 WITHAM, Barry B. *The Anger in Equus*. *Modern Drama*, v. 22, p. 61-6, 1977.

OBRAS CONSULTADAS

- 1 ANSPACH, Silvia. "Amadeus" de Peter Shaffer : Uma Proposta de um Teatro Operístico. São Paulo: PUC, mimeografado.
- 2 _____. "Amadeus" ou Aspectos de uma Estética Shafferiana. São Paulo: PUC, mimeografado.
- 3 ARTAUD, Antonin. The Theatre and Its Double. London: John Calder, 1985.
- 4 BARNISH, Valerie L. Notes on Peter Shaffer's The Royal Hun of the Sun. London: Methuen, 1975.
- 5 BERALDWAY, Malcom ; PALMER, David. Contemporary English Drama. London: Edward Arnold, 1981.
- 6 BOULTON, Marjorie. The Anatomy of Drama. London: Routledge & Kegan Paul, 1960.
- 7 BROCKETT, Oscar G. The Theatre, an Introduction. New York, 1964.
- 8 BROWN, John R. A Short Guide to Modern British Drama. London: Heinemann Educational Books, 1982.
- 9 BUBER, Martin. Eclipse de Dios. Buenos Aires: Nueva Vision, 1970.
- 10 CLUM, John M. Religion and Five Contemporary Plays: The Quest for God in a Godless World. The South Atlantic Quarterly, v. 77, p. 418-32, 1978.
- 11 COHN, Ruby. Currents in Contemporary Drama. London: Indiana University Press, 1969.
- 12 CORNISH, Roger ; KETELS, Violet. Landmarks of Modern British Drama. The Play of the Seventies. London: Methuen, 1986.
- 13 DAICHES, David. Critical Approaches to Literature. London ; New York: Longman, 1981.
- 14 DAWSON, Helen. Equus. Plays and Players. v. 20, p. 43-5, 1973

- 15 DEAN, Joan F. Peter Shaffer's Recurrent Character Type. *Modern Drama*. v. 21, p. 297-305, 1978.
- 16 DINIS, Thais F. N. The Doulbe as Literary Device: Peter Shaffer's The Royal Hunt of the Sun. *Estudos Germânicos*. Universidade Federal de Minas Gerais, v. 7, p. 41-51, 1986.
- 17 DURAND, Gilbert. *Mito, Símbolo e Mitologia*. Porto: Editorial Presença, 1982.
- 18 ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1984.
- 19 ESSLIN, Martin. *An Anatomy of Drama*. London: Abacus, 1981.
- 20 _____. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- 21 FREUD, S. Moisés e o Monoteísmo. Esboço de Psicanálise e outros trabalhos. In : _____, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- 22 HODGSON, John. *The Uses of Drama*. London: Methuen, 1984.
- 23 JOHNS, Frederick ; EARL, John. *Theatres in Film N. 6 : The Tyl Theatre, Prague, and the Freihaus - Theatrephille*, London: v. 2, p. 50-1, Summer, 1985.
- 24 KLEIN, Dennis A. *Peter and Anthony Shaffer - a Reference Guide*. Boston: G.K. Hall & Co., 1982.
- 25 LAING, Ronald D. *O Eu e os Outros*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- 26 MARIAS, Julian. *O Tema do Herói*. São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- 27 NOGARE, Pedro D. *Humanismos e Anti-Humanismos*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- 28 RESENDE, Aymara da Cunha. "Amadeus" : O Texto e o Filme. *Estudos Germânicos*. Universidade Federal de Minas Gerais. Anais da Quarta Semana de Estudos Germânicos, p. 159-65, 1986.
- 29 RILEY, Carolyn ; MENDELSON, P.C. (eds.) *Contemporary Literary Criticism*. Detroit: Michigan, 1976.
- 30 SHAFFER, Peter. *Amadeus*. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- 31 _____. *Four Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- 32 _____. *The Royal Hunt of the Sun*. Harmondsworth: Longman, 1983.

- 33 STACY, James. The Sun and the Horse : Peter Shaffer's Search for Worship. Educational Theatre Journal. v. 28, p. 325-37, 1976.
- 34 STEPHENS, Frances. Epic Theatre. Theatre World. London: v. LX, 474, p. 3, 1964.
- 35 SWARBRICK, Andrew. Penguin Passnotes. Peter Shaffer The Royal Hunt of the Sun. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- 36 VICKERY, D. J. Brodie's Notes - Shaffer The Royal Hunt of the Sun. London: Pan Educational, 1978.
- 37 WILSON, Snov. Two Approaches to the "Other". Theatre Quarterly. v. vi, 24, p. 74-7, winter, 1976-77.